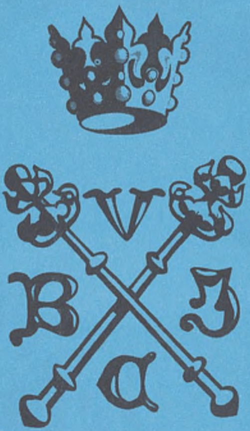
WIEDZA I ŻYCIE

SERYA II. TOM XI.

BERGSON

ŚMIECH



B

Szymon St. Deptuła

WIEDZA i ŻYCIE

ZAGADNIENIA i PRĄDY WSPÓŁCZESNE

W DZIEDZINI[E] WIEDZY, SZ[TU]KI i ŻYCIA SPOŁEC[Z]NEC[O]

Henryk Bergson

Profesor Collège de France.

ŚMIECH

Studyum o komizmie.

SERYA II

TOM XI

CENA ...

PRENUMERACIE Kor. 1·2...

LWÓW
...EM KSIĘGARNI ...ENBERGA

WARSZAWA
KSIĘGARNIA POD FIRMĄ E. WENDE i SPÓŁKA

Komitet wydawniczy Związku naukowo-literackiego we Lwowie:

Jan Gw. Pawlikowski, prof. Wyż. Szk. Dubl.

Jan Bołoz Antoniewicz
prof. Uniw.

Jan Kasprowicz

Józef Nusbaum
prof. Uniw.

Kazimierz Twardowski
prof. Uniw.

Odpowiedzialny redaktor: Dr. J. G. Pawlikowski.

ŚMIECH

STUDYUM O KOMIZMIE

WIEDZA I ŻYCIE

ZAGADNIENIA I PRĄDY WSPÓŁCZESNE

w dziedzinie wiedzy, sztuki i życia społecznego.

Serya II. — Tom 11.

LWÓW
NAKŁADEM KSIĘGARNI H. ALTENBERGA
WARSZAWA
KSIĘGARNIA POD FIRMĄ E. WENDE I SPÓŁKA
1902

HENRYK BERGSON
PROFESOR COLLÈGE DE FRANCE

ŚMIECH

STUDYUM O KOMIZMIE

LWÓW
NAKŁADEM KSIĘGARNI H. ALTENBERGA
WARSZAWA
KSIĘGARNIA POD FIRMĄ E. WENDE I SPÓŁKA
1902

KRAKOW. — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI.

Le rire.

ROZDZIAŁ I.

O komizmie w ogólności. — O komizmie formy i ruchów. — Siła ekspanzywna komizmu.

Co oznacza śmiech? Co jest istotą śmieszności? Jakie cechy wspólne wyzierają z poza pociesznej miny błazna, zręcznej gry słów, zabawnego *qui pro quo* wodewilu i sceny subtelnej komedyi? Zapomocą jakich środków można będzie uchwycić ową istotę rzeczy, której tyle rozmaitych zjawisk, raz rubasznych, raz subtelnych, zawdzięcza swe istnienie? Najwięksi myśliciele, od Arystotelesa począwszy, próbowali sił swych na łatwym tym na pozór problemacie. Lecz problemat ten zawsze wymyka się z pod wszelkiej próby systematycznego ujarzmienia go i znowu się podnosi, zuchwale wyzywając myślenie filozoficzne.

Co do nas, to bynajmniej nie chcemy wtłaczać wyobraźni komicznej w ciasne ramy definicyi i to niechaj będzie usprawiedliwieniem, że pomimo wszystko znowu przystępujemy do tego zagadnie-

nia. Wyobraźnię komiczną uważamy przedewszystkiem za coś żywego i dlatego, choćby była rzeczą najbłahszą, będziemy ją traktowali z powagą, której życie wymaga. Ograniczymy się do śledzenia jej wzrostu i rozwoju i w ten sposób wyobraźnia komiczna, przechodząc nieznacznie i stopniowo różne formy, ulegnie w naszych oczach najdziwniejszym przeobrażeniom. Nie pominiemy nawet najdrobniejszego spostrzeżenia i być może, że skutkiem ciągłego stykania się z nią, zdobędziemy coś znacznie elastyczniejszego od teoretycznej definicyi — mianowicie znajomość praktyczną i poufałą, wynikającą z długotrwałej zażyłości. A wówczas może przekonamy się, że zdobyliśmy sobie -- zupełnie mimowoli — znajomość bardzo pożyteczną. Bo wyobraźnia komiczna, rozumna na swój sposób nawet w najśmielszych skokach, metodyczna nawet w szaleństwie, marząca — przyznaję — lecz nawet marzeniami swemi wywołująca wizye przyjmowane i rozumiane przez całe społeczeństwa, może nam bardzo wiele powiedzieć nowego o pracy wyobraźni ludzkiej w ogóle, a w szczególności o wyobraźni społecznej, zbiorowej, ludowej. Komizm wyrosły z łona życia realnego, mający zastosowanie w sztuce, może nam rozjaśnić niejeden objaw zarówno w sztuce jak i w życiu.

Przedewszystkiem weźmiemy pod uwagę trzy podstawowe spostrzeżenia, odnoszące się nie tyle do samego komizmu, ile do miejsc, w których go szukać należy.

I.

Pierwszym punktem, na który chciałbym zwrócić uwagę, jest fakt, że nie ma komizmu poza obrębem spraw *ludzkich*. Krajobraz może być piękny, uroczy, wzniosły, nic nie mówiący lub brzydki, lecz nigdy nie będzie śmiesznym. Można się śmiać ze zwierzęcia, ale tylko wówczas, jeżeli odkryjemy w niem jakąś postawę ludzką lub ludzki wyraz. Można się śmiać z kapelusza, ale wtedy nie wyśmiewamy kawałka filcu lub słomy, lecz formę, którą mu ludzie nadali; wyśmiewamy ów kaprys ludzki, który się wcielił w kapelusz. Trudno zrozumieć dlaczego ten fakt, mimo swej prostoty tak ważny, nie zwrócił dotychczas na siebie baczniejszej uwagi filozofów. Niektórzy z nich określili człowieka jako „istotę umiejącą się śmiać". Równie słusznie można było zdefiniować go jako „istotę śmiech wywołującą"; bo jeżeli inne istoty żywe, lub martwe przedmioty wywołują podobny skutek, czynią to tylko dzięki podobieństwu do człowieka, przez to, że człowiek im nadaje swoje piętno, lub że się nimi posługuje.

Drugą, niemniej ważną cechą komizmu jest *nieczułość*, która zwyczajnie śmiechowi towarzyszy. Zdaje się, że komizm tylko wtedy wywołuje właściwy sobie skutek, jeżeli działa na spokojną i zrównoważoną powierzchnię duszy. Obojętność jest jego naturalnem podłożem, a największym wro-

giem wzruszenie. Z tego nie należy wnioskować, że nie moglibyśmy się śmiać n. p. z osoby, do której jesteśmy przywiązani, albo dla której odczuwamy litość. Owszem, tylko że wówczas na chwil parę trzeba zapomnieć o tem przywiązaniu i nakazać milczenie litości. W społeczeństwie czystych inteligencyi najprawdopodobniej nie znanoby płaczu, lecz śmianoby się może jeszcze. Natomiast nigdy nie znałyby, ani nie rozumiały śmiechu dusze zawsze czule dostrojone do wszystkich tonów życia, u których każdy objaw wywołuje sympatyczne współbrzmienie uczuć. Spróbujmy na chwilę zająć się wszystkiem co się mówi i co się dzieje dokoła nas: współdziałajmy w wyobraźni z tymi, co działają, współczujmy z tymi, co czują, słowem pozwólmy sympatyi naszej rozwinąć się do najszerszych granic. Wówczas, jakby pod jakimś magicznym wpływem, najdrobniejsze przedmioty nabiorą dla nas wagi, a surowy koloryt oblecze wszystkie zjawiska. Jeśli natomiast oderwiemy się od całości społecznej i będziemy usiłowali przypatrywać się życiu jako obojętni widzowie, to jakże wiele dramatów zamieni się wtedy dla nas w komedye! Wystarczy zatkać uszy na muzykę przygrywającą do tańca, a w tej chwili widok wirujących par wyda się nam śmiesznym. Nie wiadomo, czy wiele czynów ludzkich ostałoby się wobec podobnej próby i czy większa ich część nie przeszłaby natychmiast z powagi w śmieszność, gdybyśmy je oderwali od owej muzyki uczuć, która im towa-

rzyszy. Widzimy więc, że komizm, aby mógł wywołać należyty skutek, wymaga jakiegoś chwilowego znieczulenia serca, przemawiając wyłącznie do rozumu.

Ale ten rozum musi zawsze zostawać w ścisłej łączności z rozumami innych ludzi. I oto trzecia cecha komizmu, którą należy wziąć pod uwagę Człowiek nie zaznałby komizmu, gdyby się czuł osamotnionym. Zdaje się, jakoby śmiech wymagał wtórującego mu echa. W istocie, śmiech nie jest głosem artykułowanym, krótkim i skończonym, lecz czemś, coby chciało istnienie swe przedłużyć, odbijając się z miejsca na miejsce; czemś, co się zaczyna wybuchem, a potem powoli się toczy, jak grzmot w górach. A jednak to odbijanie się fal śmiechu nie powinno iść w nieskończoność. Może toczyć się w obrębie koła jak najobszerniejszego, lecz koło to zawsze jest zamkniętem. Śmiech obejmuje zawsze tylko pewną grupę ludzi. Zdarza się nieraz, że w wagonie lub przy table d'hôte przysłuchujemy się, jak podróżni opowiadają sobie rozmaite przygody i dykteryjki, prawdopodobnie dla nich bardzo zabawne, bo ciągłym przeplatane śmiechem. Gdybyśmy należeli do tego samego towarzystwa, śmielibyśmy się prawdopodobnie tak samo; skoro jednak tak nie jest, nie odczuwamy najmniejszej ochoty do tego. Pewien wieśniak zapytany, dlaczego nie płakał podczas kazania, które wszystkich pobudziło do łez, odpowiedział: „Nie należę do tej parafii“. To, co ten człowiek mówił o płaczu, da-

łoby się znacznie lepiej zastosować do śmiechu. Śmiech, najszczerszy nawet, kryje w sobie zawsze jakieś nieuświadomione porozumienie się, powiedziałbym nawet współwinę z całym szeregiem rzeczywistych lub urojonych towarzyszy śmiechu. Niejednokrotnie już zauważono, że śmiech widza w teatrze wybucha z tem większą siłą i szczerością, im sala jest bardziej napełniona. Z drugiej strony znowu widzimy, że mnóstwa dowcipów i zwrotów komicznych nie można oddać w obcym języku, że są więc związane nierozerwalnie z obyczajami i poglądami pewnego tylko społeczeństwa. Tylko ci, którzy nie rozumieją ważności tych faktów, mogą komizm uważać za jakąś osobliwość, którą umysł się bawi, a w śmiechu widzieć zjawisko odosobnione, nie pozostające w żadnym związku z resztą objawów życia ludzkiego. Z tego nieporozumienia wynikają też owe definicye, upatrujące w komizmie „kontrast intelektualny", „absurd uczuciowy", a zatem jakiś stosunek logiczny, jakąś abstrakcyę czysto rozumową. Definicye te, gdyby nawet dały się zastosować do wszystkich form komizmu, nie tłómaczyłyby jednak wcale, dlaczego komizm pobudza nas do śmiechu. Dlaczego właśnie ten specyalny stosunek logiczny, skoro tylko go spostrzeżemy, wstrząsa nami, wprawia ciało nasze w ruch, podczas gdy inne spostrzeżenia nigdy nie wywołują podobnego współdziałania cielesnego? Nie na tej więc drodze będziemy szukali rozwiązania problematu. Aby zrozumieć śmiech, trzeba

go rozpatrywać w jego właściwem środowisku t. j. w związku ze społeczeństwem i przedewszystkiem określić funkcyę jego użyteczności, która jest zarazem funkcyą społeczną. Oto będzie myśl przewodnia wszystkich naszych poszukiwań. Śmiech musi odpowiadać pewnym wymaganiom życia zbiorowego, musi więc mieć znaczenie społeczne.

A teraz jasno określmy punkt, w którym się zbiegają nasze trzy spostrzeżenia przedwstępne: Komizm zrodzi się — jak się zdaje — wtedy, gdy ludzie połączeni w pewną grupę, zwrócą uwagę swą na jednego z pośród siebie, nakazując milczenie uczuciom, a kierując się jedynie rozumem. W tych warunkach na jaki punkt specyalny zwróci się ich uwaga i czem się zajmie ich rozum? Odpowiadając na te pytania, uchwycimy już znacznie bliżej istotę problematu. Lecz przedtem musimy się zatrzymać nad kilkoma nieodzownymi przykładami.

II.

Człowiek idący ulicą poślizgnął się i upadł: przechodnie się śmieją. Myślę, że nie śmianoby się z niego, gdyby można było przypuścić, że pod wpływem chwilowego kaprysu umyślnie siadł na ulicy. Śmiech został wywołany jedynie tem, że on usiadł mimowolnie; śmieszną nie jest jego nagła zmiana postawy, lecz to, co jest w tej zmianie mimowol-

nego; śmieszną jest jego niezgrabność. Być może, że jakiś kamień leżał na drodze i trzeba było zmienić krok lub ominąć przeszkodę. Lecz przez brak giętkości, przez nieuwagę lub opór ciała, wskutek pewnej *sztywności*, lub *nabytej sprawności ruchów*, mięśnie trwały dalej w tym samym ruchu wówczas, gdy zmienione warunki wymagały już czegoś innego. Dlatego człowiek ów upadł, a przechodnie się śmieli.

Weźmy teraz inny przykład: osobie, zwykłej wypełniać najdrobniejsze czynności z matematyczną ścisłością i pedanteryą, złośliwy dowcipniś wszystkie przedmioty w pokoju poprzestawiał. Wówczas osoba ta maczając pióro w kałamarzu, wyciąga je pełne piasku, chcąc usiąść na krześle, siada na podłogę, słowem działa wbrew swym zamiarom lub porusza się w próżni, a czyni to wszystko skutkiem pewnej nabytej sprawności ruchów. Przyzwyczajenie utrwaliło w niej daną kombinacyę ruchów, obecnie, gdy trzeba było jakiś ruch powstrzymać lub go odwrócić, działa ona mimo to dalej, w ten sam sposób co przedtem. Ofiara tego figla znajduje się w analogicznem położeniu jak osoba, która upadła na ulicy. Jest komiczną dla tych samych powodów. W jednym i drugim wypadku śmieszną jest *sztywność jakby mechaniczna*, zamiast której chcielibyśmy widzieć przytomne zastosowanie się i zręczność istoty żywej. Między tymi dwoma faktami zachodzi jedynie ta różnica, że podczas gdy pierwszy był spowodowany przypadkiem, drugi zo-

stał wywołany sztucznie. Przechodnie jedynie obserwowali, gdy tymczasem złośliwy figlarz eksperymentuje.

W obu tych wypadkach jakaś okoliczność zewnętrzna wywołuje skutek. Komizm jest tu więc przypadkowym i pozostaje — jeśli się tak wyrazić wolno — na powierzchni osób. W jaki sposób zdoła jednak dotrzeć do głębi? Nastąpi to wtedy, gdy sztywność mechaniczna będzie się objawiała bez współudziału sztucznej przeszkody, wywołanej zbiegiem okoliczności lub złośliwością ludzką; gdy dusza z własnego wnętrza, zupełnie naturalnie, wysnuje sposobność do zawsze nowego objawienia się komizmu. Wyobraźmy sobie umysł zajęty zawsze tem, co robił przedtem, a nie tem, co robi obecnie, tak jak melodya spaźniająca się za swoim akompaniamentem. Wyobraźmy sobie jakąś wrodzoną nieelastyczność zmysłów i inteligencyi, któraby powodowała ciągłe widzenie tego, co już minęło, słyszenie tego, co dawno przebrzmiało, mówienie tego, czego nie należy mówić w tej chwili; słowem ciągłe przystosowanie się do sytuacyi przeszłej, żyjącej w wyobraźni tylko, wówczas gdy należałoby się stosować do istniejącej rzeczywistości. Komizm wtedy miałby siedzibę w osobie samej; ona to właśnie dostarczałaby nam wszystkiego: treści i formy, przyczyny i sposobności. Cóż więc dziwnego, że człowiek *roztargniony* (bo takiego właśnie opisaliśmy) tak często wyzywał werwę autorów komicznych? Kiedy La Bruyère spotkał podobny cha-

rakter, zrozumiał analizując go, że ma w ręku znakomitą receptę do hurtownego fabrykowania efektów zabawnych. Dał się jednak unieść łatwości przedmiotu i w kreśleniu charakteru Menalka obciążył się zbytnimi szczegółami. Roztargnienie samo nie jest jeszcze właściwem źródłem komizmu, ale za jego pośrednictwem stykamy się już z pewnym prądem faktów i myśli, płynącym wprost z jego źródeł.

Efekt roztargnienia można również bardziej jeszcze pogłębić. Istnieje prawo ogólne, zastosowane tu przez nas po raz pierwszy, a dające się sformułować w następujący sposób: jeżeli jakiś efekt komiczny jest skutkiem pewnej przyczyny, to efekt ten wyda nam się tem śmieszniejszym, im bardziej naturalną będzie dla nas jego przyczyna. Śmiejemy się już z samego faktu roztargnienia. Znacznie jednak śmieszniejszem będzie roztargnienie, które w naszych oczach się zrodziło i rozwinęło, którego pochodzenie znamy, a którego dzieje moglibyśmy odtworzyć we własnym umyśle. Przypuśćmy więc, aby twierdzenie nasze poprzeć konkretnym przykładem, że jedyną strawą duchową jakiejś osoby są romanse miłosne i rycerskie. Osoba ta oczarowana, zahypnotyzowana fantastycznością romantycznych bohaterów, im oddała wszystkie swe myśli i całą swą wolę i krąży pośród nas jakby we śnie. Wszystkie jej czyny są wynikiem roztargnienia. Lecz to roztargnienie nie płynie z jakiejś zagadkowej przyczyny, ale z przyczyny

znanej nam dokładnie i pozytywnej. Umysł tej osoby nie jest po prostu *nieobecnym*; przeciwnie, jest on *obecnym* w środowisku zupełnie określonem, jakkolwiek wymarzonem. Upadek jest zawsze równie nieprzyjemnym, lecz co innego wpaść do studni dlatego, że patrzono w jakąkolwiek inną stronę, a co innego wpaść w nią w pościgu za gwiazdą na stropie niebieskim. Do takich ludzi wpatrzonych w gwiazdy należał Don Quichotte. Umysły chimeryczne i romansowe dostarczają nam niezmierzonej głębi komizmu. Jeżeli teraz uprzytomnimy sobie objawy roztargnienia, które nam służyły za pomost, to zobaczymy, że komizm zewnętrzny, powierzchowny, łączy się ściśle z komizmem najgłębszym. Tak jest, bo owe umysły chimeryczne i egzaltowane, owi szaleńcy tak dziwacznie rozumni pobudzając nas do śmiechu, potrącają te same struny, wprawiają w ruch ten sam mechanizm wewnętrzny, jak owa ofiara złośliwego figla, lub ten przechodzień, który pośliznął się na ulicy. Ci szlachetni marzyciele bowiem, w niezmordowanym pościgu za ideałem, również poślizgują się po drogach rzeczywistości i z równą naiwnością dają się mistyfikować przez życie, będące niemniej złośliwem od dowcipnisia, o którym przedtem była mowa. Ci wielcy roztargnieni mają przedewszystkiem tę wyższość nad innymi, że ich roztargnienie jest systematyczne, zogniskowane około jakiejś idei centralnej; a nadto, że ich niepowodzenia są również

ściśle ze sobą spojone mocą owej nieugiętej logiki, którą życie stosuje do skorygowania marzeń; że wreszcie skutkiem wynikających stąd efektów komicznych, mogących się sumować w nieskończoność, wywołują dokoła siebie śmiech wzrastający coraz bardziej.

A teraz pójdźmy jeszcze o krok dalej i zbadajmy, czy pewne nałogi nie nadają takiej samej sztywności charakterom, jaką *idée fixe* powoduje w umysłach ludzkich. Wszelki nałóg, bez względu na źródło, z którego płynie, jest po największej części jakiemś spaczeniem duszy. Istnieją jednak takie nałogi, w które wciela się cała dusza ludzka wraz z wszystkiemi swemi twórczemi potęgami; ona ożywia je i wciąga w koło wiecznych przeobrażeń. I to są nałogi tragiczne. Te nałogi natomiast, które powodują naszą komiczność, możnaby przyrównać do jakichś ram zewnętrznych, w które się wtłaczamy. Ramy te narzucają nam swoją sztywność, nie naginając się do nas ani trochę; one nas upraszczają, a same nie ulegną nigdy komplikacyom naszej duszy. I tu zdaje się leży — co jeszcze bliżej rozbiorę w ostatniej części tego studyum — zasadnicza różnica między komedyą, a dramatem. Dramat, jeżeli nawet maluje określone zupełnie wady lub namiętności, to stapia je tak nierozerwalnie z duszą osoby działającej, że zapominamy o ich istnieniu, że nawet ich charakter ogólny się zatraca, że wogóle przestajemy myśleć o nich, skupiając natomiast całą naszą

uwagę na osobę, która je w siebie zupełnie wchłonęła Skutkiem tego, choć mnóstwo komedyi może nosić ogólny tytuł: *Skąpiec*, *Gracz* i t. d., to dramat możnaby tylko imieniem własnem zatytułować. Jeżeliby nam kazano uprzytomnić sobie jakąś sztukę, która mogłaby nazywać się n. p. *Zazdrosny*, to wtedy przyjdzie nam na myśl *Sganarelle* albo *George Dandin*, lecz nigdy *Otello; Zazdrosny* może być tylko tytułem komedyi. Bo wady komiczne, choćby najściślej związane z osobą działającą, zawsze zachowują swoje niezawisłe istnienie; one są właściwie główną osobistością, niewidzialną lecz ciągle obecną, do której osoby żywe, z krwi i kości, są jedynie dodatkowo przyczepione. Czasami wady te, jakby dla zabawki, pociągają za sobą osobę działającą i razem z nią spuszczają się wzdłuż jakiegoś wygodnego stoku. Częściej jednak będą na niej wygrywały jak na instrumencie, albo manewrowały nią jak maryonetką. Cała sztuka komedyopisarza polega na tem, aby widza tak dokładnie z daną wadą zaznajomić, aby spowodować tak blizkie między nimi zetknięcie, że nareszcie widz chwyta w swoje ręce owe nici, mocą których wprowadza się w ruch maryonetki na scenie i stąd płynie wielka część przyjemności. W tym wypadku pobudza nas do śmiechu pewnego rodzaju automatyczność działania, automatyczność zbliżona do najprymitywniejszych form roztargnienia. Aby się o tem przekonać zauważmy, że dana osobistość jest tem bardziej komiczna, im mniej sobie zdaje sprawę

z tego. Komizm jest *nieuświadomiony*. Zdawałoby się, że osoba komiczna posiłkuje się pierścieniem Gygesa, wywierającym skutek wprost przeciwny, a mianowicie czyniącym komizm widzialnym dla wszystkich, z wyjątkiem dla niej samej. Bohater tragedyi nie zmieniłby nigdy swego sposobu postępowania wskutek naszego sądu o nim; pójdzie dalej swoją drogą, zdając sobie jasno sprawę z tego, co czyni, często mając zupełną świadomość ewentualnego wstrętu, który w nas budzi. Inaczej osoba komiczna. Z chwilą gdy się czuje śmieszną, usiłuje się zmienić, przynajmniej zewnętrznie. Gdyby Harpagon wiedział, że się z niego śmiejemy, to wówczas nie wyleczyłby się wprawdzie zupełnie ze skąpstwa, lecz usiłowałby je nam mniej okazywać, albo objawiałby je w inny sposób. I stąd wynika właśnie ważny wpływ śmiechu na obyczaje. Pod jego wpływem ludzie starają się natychmiast okazać takimi, jakimi być powinni i to usiłowanie może ich z czasem zawieść istotnie na właściwą drogę.

Na razie musimy przerwać niniejszą analizę. Staraliśmy się wyśledzić postęp coraz głębszego wcielenia się komizmu w osobowość człowieka i w tym celu przeszliśmy wszystkie stopnie: od przechodnia, który upadł na ulicy, do naiwnego pedanta, który dał się wywieźć w pole; od mistyfikacyi do roztargnienia, od roztargnienia do egzaltacyi, od egzaltacyi do najrozmaitszych wypaczeń woli i charakteru. Nie zapomnieliśmy jednak ani na

chwilę, że w objawach najbardziej subtelnych można odnaleźć to samo, co w najrubaszniejszych kształtach komizmu, a mianowicie pewnego rodzaju automatyczność i sztywność działania. W ten sposób, jakkolwiek bardzo wielka odległość zaciera jeszcze i uogólnia zbytnio kontury obrazu, już odsłania nam się widok na śmieszną stronę natury ludzkiej i na rolę, którą odgrywa śmiech.

Życie i społeczeństwo wymagają od każdego z nas uwagi zawsze czujnej, która się dokładnie oryentuje w każdej sytuacyi, a nadto pewnej elastyczności ciała i umysłu, mocą których do tych sytuacyj zastosowaćby się można. Przytomność umysłu i elastyczność, oto dwie uzupełniające się siły, które życie wprowadza w ruch. Jeżeli ciało nie jest należycie niemi wyposażone, wynikają z tego najrozmaitsze przykre wypadki, kalectwa i choroby. Brak ich w umyśle objawia się rozmaitymi stopniami ubóstwa psychicznego, wszelkiemi odmianami obłąkania. Wreszcie, jeżeli charakter ich nie posiada, to jest to powodem niemożności przystosowania się do życia społecznego, jest źródłem nędzy, często przyczyną zbrodni. Z chwilą, gdy człowiek pozbył się tych braków, (a braki te same przez się zatracają się coraz bardziej w tak zwanej walce o byt), z tą chwilą staje się zdolnym do życia zbiorowego. Społeczność wymaga jednak jeszcze czegoś więcej. Nie wystarczy żyć, lecz należy żyć dobrze. Zachodzićby więc mogła obawa, że każdy z nas, zadowolony tem, że

zwraca uwagę na wszystko, co się tyczy samej istoty życia, w innych kwestyach polega na łatwym mechanizmie raz nabytych przyzwyczajeń. Zachodzić może jeszcze jedna obawa, że poszczególni członkowie społeczeństwa, zamiast dążyć do coraz to czulszej równowagi między swoją wolą, a wolą innych osobników, ograniczą się do uszanowania jedynie podstawowych warunków tej równowagi. Społeczeństwu nie wystarcza umowa raz na zawsze obowiązująca, ono wymaga ustawicznej dążności do wzajemnego przystosowania się. Każda *sztywność* charakteru, umysłu, a nawet ciała będzie czemś podejrzanem dla społeczeństwa, bo jest przypuszczalną oznaką jakiejś słabnącej siły, która chciałaby usunąć się od centrum społeczeństwa, bo jest słowem objawem ekscentryczności. Społeczeństwo nie może w takich razach wkraczać zapomocą środków materyalnych, bo nic mu przecież materyalnie nie zagraża. Znajduje się wobec czegoś, co go niepokoi jako przestroga, jako symptom, jako gest zaledwie. I dlatego odpowiada na te objawy również prostym gestem. Śmiech ma być właśnie takim *gestem społecznym*. Przez obawę, którą wznieca, śmiech poskramia wszelką ekscentryczność; utrzymuje w ciągłem napięciu i wzajemnej łączności siły społecznego porządku, które mogłyby się rozproszyć albo uśpić; usuwa wreszcie wszystkie objawy sztywności, znajdujące się na powierzchni ciała społecznego. Śmiech nie pozostaje więc w związku z uczuciami czysto estetycznemi, ponie-

waż dąży do zupełnie utylitarnego celu, do wydoskonalenia ogółu. Do celu tego idzie nieświadomie, a czasem nawet niemoralnemi drogami. Pomimo to śmiech zawiera w sobie pierwiastek estetyczny, bo komizm występuje na jaw dopiero wówczas, gdy ludzie i społeczeństwa, uwolnione od trosk o utrzymanie bytu, zaczynają patrzeć na siebie jak na dzieła sztuki. Słowem, zamknijmy w obrębie jednego koła czyny i skłonności szkodliwe dla życia indywidualnego lub społecznego, karcące się jednak same przez się, mocą swych naturalnych konsekwencyi. Poza tem polem silnych uczuć i walk, w strefie obojętnej, w której człowiek staje się zwykłem widowiskiem dla drugiego człowieka, pozostaną wtedy czyny, wynikłe z jakiejś sztywności ciała, umysłu i charakteru. Społeczeństwo stara się usunąć tę sztywność, aby uzyskać dla członków swoich jak największą elastyczność i możliwie najwyższy stopień uspołecznienia. Owa sztywność właśnie jest komizmem, a śmiech jej skarceniem.

Nie należy jednak tej formułki brać jako definicyi komizmu. Można ją zastosować jedynie do wypadków elementarnych, teoretycznych, doskonałych, w których komizm wolny jest od wszelkich innych przymieszek. Nie dajemy jej też jako wytłómaczenia. Zrobimy raczej z niej jakby *leitmotiv*, który stale będzie towarzyszył wszystkim naszym wywodom. Formułkę tę trzeba będzie mieć w pamięci, nie obciążając się nią jednak zbytnio, tak mniej więcej, jak dobry szermierz, odpierając

napad ciągłością ruchów całego ciała, musi myśleć o poszczególnych, rozerwanych ruchach, których się nauczył. Otóż teraz postaramy się o odbudowanie całej ciągłości form komicznych, o uchwycenie tej nici przewodniej, która się ciągnie od błazeńskich sztuczek klowna, aż do subtelnych kombinacyj wyższej komedyi; będziemy ją śledzili we wszystkich najbardziej nieprzewidzianych jej skrętach, zatrzymując się jednak w poszczególnych etapach po to, aby rozglądnąć się dokoła, aż wzniesiemy się wreszcie — o ile to wogóle możliwe — do tego punktu, o który nić owa jest zaczepiona. Stąd otworzy nam się rozległy widok na ogólny stosunek sztuki do życia, bo przecież komizm waha się wiecznie między tymi dwoma biegunami.

III.

Zacznijmy znowu od objawów najprostszych. Czem jest fizyonomia komiczna? Skąd się bierze śmieszny wyraz twarzy i co odróżnia właściwie komizm od brzydoty? Ta prosta napozór kwestya jest jednak już zbyt złożoną, żeby ją odrazu można rozstrzygnąć. Trzebaby zacząć od zdefiniowania brzydoty, a potem wynaleźć to, co komizm do niej dodaje. Brzydota jednak jest niemniej trudną do zanalizowania jak piękno. Ułatwimy sobie tedy zadanie w ten sposób, że nie przystąpimy do rzeczy wprost, lecz pośrednio, mianowicie będziemy potę-

gowali skutek do tego stopnia, aż przyczyna jego stanie się widoczną. Pogłębmy więc brzydotę, doprowadźmy ją do ułomności i przypatrzmy się, w jaki sposób ułomność stanie się śmieszną.

Wiadomą jest rzeczą, że niektóre ułomności mają przed innemi ów smutny przywilej, że często pobudzają do śmiechu, tak n. p. można się śmiać z człowieka garbatego. Nie chcę tu wchodzić w niepotrzebne szczegóły, poproszę tylko czytelników, by zechcieli uprzytomnić sobie rozmaite ułomności i rozdzielili je na dwie grupy: na takie, które przyroda skierowała ku śmieszności i takie, które się z pod niej stanowczo usuwają. Wtedy — zdaje mi się — łatwo dojdziemy do ogólnego prawa, że *śmieszną może stać się każda ułomność, którą osoba dobrze zbudowana zdoła naśladować.*

Bo czy nie zdaje nam się, że garbaty po prostu tylko źle się trzyma, że jego plecy skurczyło złe przyzwyczajenie i że człowiek ten trwa ciągle w zgarbionej postawie skutkiem oporu fizycznego, skutkiem *sztywności.* Ograniczmy się na chwilę do wrażenia czysto wzrokowego, przestańmy zastanawiać się, a przedewszystkiem rozumować. Wyodrębnijmy z pomiędzy wszelkich myślowych naleciałości wrażenie pierwotne i naiwne, a wtedy istotnie treść owego wrażenia będzie taką, jak powyżej opisaliśmy.

Wracając znowu do przedmiotu, o którego wyjaśnienie nam chodziło, przekonajmy się, czy przez osłabienie śmiesznej ułomności nie doszlibyśmy do

śmiesznej brzydoty. Tak jest rzeczywiście. Śmieszną n. p. będzie taka twarz, która zamiast ruchliwej gry rysów będzie miała w sobie coś sztywnego, jakby zakrzepniętego. Zdaje się, że widzimy w niej jakiś skurcz utrwalony, jakiś grymas, który z niej nigdy nie schodzi. Z tego nie wynika jednak, by każdy stały wyraz twarzy pięknych lub szlachetnych sprawiał wrażenie skurczu ustalonego raz na zawsze. Trzeba tu bowiem zrobić jedno ważne zastrzeżenie. Jeżeli mówimy o piękności, a nawet o brzydocie pełnej wyrazu, to wtedy wprawdzie mamy na myśli jakiś stały wyraz, lecz taki, który jest zdolny do najrozmaitszych zmian. Twarze te poza swym stałym wyrazem, zapowiadają całą skalę możliwych tonów, którymi zdołają uzewnętrznić różnorodne stany swej duszy. Tak jak czasem w oparach świeżych poranków wiosennych czujemy gorące tchnienie, które jest zapowiedzią upalnego dnia. Śmiesznym natomiast będzie ten wyraz twarzy, który poza tem, co nam daje, nic więcej nie zapowiada. Jest to grymas jedyny i rozstrzygający, w którym skrystalizowało się całe życie duchowe jakiejś osoby. Dlatego tem śmieszniejszą będzie twarz, im wyraźniej podsunie nam myśl o jakiemś prostem, mechanicznem zajęciu, którem ta osoba zdaje się zajmować raz na zawsze. Spotykamy twarze jakby wiecznie zapłakane, albo zawsze śmiejące się; inne znowu, które zdają się ciągle świstać, albo dąć w jakąś niewidzialną trąbkę. W tym wypadku również sprawdza się to prawo, że

skutek jest tem śmieszniejszym, im bardziej naturalną wydaje nam się jego przyczyna. Automatyczność, sztywność, stały skurcz mięśni, to są wszystko powody śmieszności fizyonomii; śmieszny skutek będzie jednak znacznie intenzywniejszy, jeżeli możemy rysy te odnieść do jakiejś głębszej przyczyny, do jakiegoś *podstawowego roztargnienia* danej osoby, której dusza jakby dała się oczarować, zahypnotyzować jakąś prostą, materyalną czynnością.

W ten sposób możemy zrozumieć komizm karykatury. W najregularniejszej fizyonomii, której linie wydają nam się najbardziej harmonijne, a ruchliwość giętka i posłuszna najlżejszym zmianom myśli, nawet w takiej fizyonomii równowaga nie jest zupełnie doskonałą. Można w niej przecież wynaleźć jakieś linie niekształtne, zaledwie szkic możliwego grymasu, będącego jednak zapowiedzią wyraźnego i utrwalonego już rysu. Sztuka karykaturzysty polega na tem właśnie, by uchwycić owo poruszenie często ledwie dostrzegalne i przez powiększenie uczynić je widocznem dla każdego oka. Karykaturzysta wykrzywia rysy swoich modelów tak, jakby one same się wykrzywiły, gdyby zaznaczony swój grymas zechciały doprowadzić do końca. Karykaturzysta odgaduje popod powierzchowną harmonią formy głęboko utajone bunty materyi; on rozwija te wszystkie dysproporcye i niekształtności prawdopodobnie zamierzone przez naturę, które jednak poskromione wyższą siłą, nie zdołały się uzewnętrznić.

Sztuka karykaturzysty ma w sobie coś dyabolicznego, bo podnosi do panowania owego złego demona materyi, którego dobry anioł ducha dawno już był poskromił. Jest to sztuka, która bezwarunkowo przesadza, a jednak źle ją określili ci, którzy przesadę uważają za jedyny jej cel.

Istnieją karykatury znacznie podobniejsze, niż portrety, karykatury, w których przesada zaledwie jest widoczną; na odwrót często można przesadę doprowadzić do ostatecznych granic, a jednak nie osiągnąć wcale efektu karykaturalnego. Jeżeli przesada ma być komiczną, to nigdy nie powinna być celem sama w sobie, lecz raczej prostym środkiem, którym posługuje się rysownik, by uwidocznić nam wykrzywienie ledwie dostrzegalne w rzeczywistości. I właśnie to wykrzywienie jest ważne, ono nas przedewszystkiem zajmuje. Dlatego szuka go się nawet w takich częściach fizyonomii, które nie zdolne są do ruchów n. p. w łuku nosa, albo formie ucha. Forma bowiem przedstawia nam zawsze rysunek ruchu. Karykaturzysta, powiększając rozmiary nosa z uwzględnieniem jego kształtów, n. p. wydłużając go w tym samym sensie jak to uczyniła natura, każe mu poprostu uskutecznić jakiś grymas: odtąd jednak i oryginał będzie się wydłużał w naszych oczach, jakby chciał przybrać ten sam grymas. W tem znaczeniu możnaby powiedzieć, że natura bardzo często osiąga efekty karykaturalne. Zdaje się, że w ruchach, którymi przecięła jakieś usta, ścieśniła brodę, albo wydęła po-

liczki, udało jej się dojść aż do ostatecznych granic grymasu i wprowadzić w błąd hamującą uwagę sił rozumu. Śmiejemy się wtedy z twarzy, która jest jakby swoją własną karykaturą.

Streszczając nasze wywody, dochodzimy do wniosku, że jakąkolwiek formułkę wysnuje sobie rozum, to wyobraźnia nasza, nie oglądając się na niego, ma już swoją teoryę ustanowioną: w każdym kształcie ludzkim spostrzega ona ducha, który materyę formuje; ducha nieskończenie giętkiego, wiecznie ruchliwego, uwolnionego z pod siły ciężkości, bo nie ziemia go przyciąga. Duch ten udziela coś ze swej skrzydlatej lekkości ciału, które ożywia; a to uduchowienie, przenikające w ten sposób materyę nazywa się wdziękiem. Materya jednak sprzeciwia się i opiera. Ona ciągnie do siebie ową wiecznie pobudzoną ruchliwość duchową, chcąc ją przystosować do własnej bezwładności i wypaczyć automatycznością. Ona chciałaby rozumnie zmienne ruchy ciała ustalić w bezwładnych i nieinteligentnych zgięciach; ruchliwy wyraz fizyonomii przychwycić i utrwalić w grymasie; ona wreszcie usiłuje nadać postawę zakrzepłą, jakby zupełnie pochłoniętą jakiemś zajęciem mechanicznem, w miejsce tej, która się wiecznie zmienia w styczności z żywym ideałem. Jeżeli materyi uda się w ten sposób przychwycić jakiś uzewnętrzniony wyraz duszy, jeżeli zdoła utrwalić jej ruchy, sprzeciwić się wdziękowi, to wtedy osiąga efekt komiczny. Jeżelibyśmy więc chcieli zdefiniować ko-

mizm przez przeciwieństwo, to należałoby go raczej przeciwstawić wdziękowi, aniżeli piękności. Komizm nietyle jest brzydotą, ile raczej sztywnością ciała.

IV.

Przechodząc teraz od komizmu formy do komizmu gestów i ruchów, zaczniemy od ogólnego prawa, które według mnie rządzi wszystkimi objawami, wchodzącymi w ten zakres. Prawo to wynika zresztą także już z poprzednich wywodów. *Postawa, gesty lub ruchy ciała ludzkiego są śmieszne w tym samym stopniu, w jakim ciało to podobnem jest do jakiegoś bezdusznego mechanizmu.* Nie będę narazie śledził prawa tego w licznych i szczegółowych jego zastosowaniach. Ażeby je wprost sprawdzić, wystarczy uważnie przypatrzeć się utworom rysowników humorystycznych; wprzód jednak należy z nich wydzielić to wszystko, co wchodzi w zakres karykatury, jak również nie zwracać uwagi na komizm, nie wypływający z samego rysunku. Trzeba bowiem uprzytomnić sobie, że w rysunkach mamy bardzo często do czynienia z komizmem pożyczonym z literatury. Chcę przez to powiedzieć, że rysownik podszywa się pod autora satyrycznego, widzi oczyma wodewilisty, a wtedy śmiejemy się mniej ze samych rysunków, ile raczej ze satyry albo komicznej sceny, którą rysunki

wyobrażają. Jeżeli jednak będziemy zwracali uwagę tylko na rysunek, to wtedy — zdaje mi się — rysunek będzie tem komiczniejszy im dokładniej i dyskretniej ukaże nam w człowieku ruchomą maryonetkę. Suggestya ta musi być dokładna, abyśmy mogli zobaczyć jasno, jakby poprzez coś przezroczystego, mechanizm ciągnący się aż do wnętrza osób. Musi też być dyskretną, żeby osoba, której każdy członek zesztywniał w część mechaniczną, nie przestawała na nas czynić wrażenia istoty żywej. Efekt komiczny będzie tem silniejszy, a sztuka artysty tem doskonalsza, im ściślej spojone będą ze sobą obydwie wizye, osoby i mechanizmu. Oryginalność artysty możnaby określić specyalnym gatunkiem życia, którem obdarza zwykłą maryonetkę.

Na razie nie zajmę się natychmiastowem zastosowaniem tej zasady i wejdę bliżej tylko w dalsze jej konsekwencye. Złudzenie mechanizmu, funkcyonującego we wnętrzu osoby, przeziera poprzez całą masę efektów komicznych, lecz jest to po największej części wizya krótkotrwała, gubiąca się natychmiast w śmiechu, który wywołuje. Trzeba wysiłku analizy i refleksyi, aby ją utrwalić. Oto n. p. mowca podkreśla wyraz swoich myśli gestami. Jakby zazdroszcząc słowom, gesty podążają przez cały czas za niemi, chcąc również jak one, służyć za wykładnik myśli. Lecz w takim razie gesty powinny postępować za myślami aż do najdrobniejszych szczegółów. Myśl bowiem jest czemś co ro-

śnie, pączkuje, kwitnie i dojrzewa po przez całą mowę. Nie zatrzymuje się ani na chwilę, nigdy się też nie powtarza. Ona musi ciągle się zmieniać, bo przestać zmieniać się, znaczyłoby dla niej przestać żyć. Niechajże gesty taksamo się ożywią, niechaj przejmą się podstawowem prawem wszelkiego życia, którem jest: nigdy się nie powtarzać! Lecz oto spostrzegam nagle, że jakiś specyalny ruch ramion lub głowy zaczyna się peryodycznie powtarzać. Z chwilą gdym to zauważył, staję się roztargnionym, a gdy istotnie ruch zjawia się w chwili przewidzianej, mimowoli zaczynam się śmiać. Dlaczego? Bo teraz mam przed sobą mechanizm działający automatycznie. To już nie jest życie, to jest automat, umieszczony pośród życia i naśladujący je. To jest właśnie komizm.

Dlatego też gesty zupełnie poważne stają się śmiesznymi z chwilą, gdy inna osoba zaczyna je naśladować. Prosty ten fakt wydawał się niektórym filozofom bardzo trudnym do wytłomaczenia. Zastanowiwszy się jednak chwilkę, przyjdziemy do przekonania, że stany ducha zmieniają się każdej chwili i że gdyby gesty miały żyć naszem życiem, nie powtarzałyby się nigdy i przez to usuwałyby się z pod wszelkiego naśladownictwa. Naśladować można nas dopiero z chwilą, gdy przestajemy być sobą. W naszych ruchach bowiem da się uchwycić tylko to, co jest w nich mechanicznie jednostajnem, a więc obcem naszej żywej osobowości. Naśladować kogoś znaczy wydzielić z niego te automa-

tyczne ruchy, które zdołały wedrzeć się w obręb żywej osobistości. Naśladować znaczy czynić śmiesznym, nic więc dziwnego, że naśladownictwo pobudza do śmiechu.

Jeżeli naśladownictwo ruchów jest już dość śmiesznem samo w sobie, to stanie się ono niem jeszcze bardziej, jeżeli bez wykoszlawienia ich, upodobnimy je do pewnych czynności mechanicznych: n. p. do ruchów przy piłowaniu drzewa, albo do uderzeń w kowadło, lub do pociągania za sznur niewidzialnego dzwonka. Z tego nie wynika, że pospolitość jest istotną treścią komizmu (choć i ona jest jedną z jego części składowych), lecz raczej to, że uchwycony gest wydaje się bardziej mechanicznym, jeżeli go można odnieść do jakiejś zwykłej czynności, gdy zdaje się, że gest ów jest mechanicznym już z przeznaczenia. Jednym z ulubionych sposobów parodyi musi być właśnie podsuwanie podobnej interpretacyi mechanicznej. Wydedukowałem to sobie *a priori*, lecz zdaje mi się, że klowni intuicyjnie oddawna to samo robią.

W ten sposób rozwiązuje mi się mała zagadka, postawiona przez Pascal'a w jednym z ustępów jego *Myśli*. „Dwie twarze podobne, z których żadna z osobna nie jest śmieszną, razem widziane, wywołują śmiech swojem podobieństwem". Możnaby w ten sam sposób powiedzieć: „Gesty mowcy, z których każdy z osobna nie jest śmieszny, pobudzają do śmiechu swojem powtarzaniem się". Życie nie powinno się bowiem nigdy powtarzać.

Tam gdzie istnieje zupełne podobieństwo, powtarzanie się, podejrzywamy zawsze, że poza czemś żywem, działa zwykły mechanizm. Analizując nasze wrażenie wobec dwóch twarzy zbyt podobnych do siebie, przekonamy się, że nasuwają nam one myśl dwóch egzemplarzy, uzyskanych zapomocą jednej i tej samej formy, albo dwóch odcisków jednej pieczątki, lub też dwóch reprodukcyj jednej kliszy, słowem jakiejś fabrykacyi przemysłowej. Wypaczenie życia w kierunku mechanizmu jest tu prawdziwą przyczyną śmiechu.

Śmiech będzie jeszcze silniejszym, jeżeli na scenie pokażą nam nietylko dwie osoby, jak u Pascala, ale więcej, jak największą ilość osób podobnych do siebie, które idą i wracają, tańczą, biegają, przybierając te same postawy i gestykulując w ten sam sposób. Wtedy wyraźnie już uprzytomnimy sobie maryonetki. Jakieś nici niewidzialne zdają się związywać ramię z ramieniem, nogę z nogą, każdy muszkuł fizyonomii z odpowiednim muszkułem drugiej fizyonomii. Skutkiem tej ciągłej współzależności giętkie formy zaczynają sztywnieć w naszych oczach i wszystko kostnieje w bezduszny mechanizm. Na tem zdaje mi się polega efekt tej nieco grubej rozrywki. Nie wiem czy ci, którzy ją wykonują, czytali Pascala, wyciągają jednak ostatnie konsekwencye z myśli, którą podaje Pascal. Jeżeli w drugim wypadku powodem śmiechu jest bezwątpienia złudzenie jakiegoś efektu mechanicznego, to było

ono niem także w pierwszym, choć w znacznie subtelniejszej formie.

Postępując dalej tą drogą, spostrzeżemy bezładnie ugrupowane, coraz dalsze, lecz ważniejsze następstwa powyższego prawa. Przeczuwamy też jeszcze inne obrazy efektów mechanicznych, wywołanych nietylko prostymi gestami, lecz bardziej złożonymi objawami duszy ludzkiej; zgadujemy, że zwykle w użyciu będące sztuczki komedyi, jak powtarzanie peryodyczne słów albo scen całych, symetryczne odwracanie ról, geometryczny rozwój *qui pro quo* itp. wywodzą swoją siłę komiczną z tego samego źródła. Sztuka wodewilisty polega na tem właśnie, by nam ukazać mechaniczny splot zdarzeń ludzkich, zachowując w nich jednak zewnętrzny wygląd prawdopodobieństwa, to znaczy ową pozorną giętkość i elastyczność życia. Nie chciejmy jednak przedwcześnie ubiegać rezultatów, które dopiero metodyczna analiza rozwinie przed nami.

V.

Zanim pójdziemy dalej, zatrzymajmy się chwilę i rzućmy okiem dokoła. Już na początku niniejszej pracy zwróciliśmy uwagę na to, że byłoby mrzonką chcieć wyprowadzić wszystkie efekty komiczne z jednej, prostej formułki. Formułka ta istnieje wprawdzie, lecz nie rozwija się przed nami regularnie. To znaczy, że dedukcya zatrzymuje się od czasu

do czasu przy pewnych głównych efektach i że każdy z tych efektów staje się jakby modelem, dokoła którego układa się cały szereg nowych, podobnych efektów. One już nie wywodzą się wprost od głównej formułki, lecz są śmieszne przez swoje pokrewieństwo z tem, co się od niej wywodzi. Określiłbym tę drogę myśli przez linię krzywą, t. zw. *cykloidę*. Linię tę opisuje punkt leżący na obwodzie koła powozu, podczas gdy powóz posuwa się naprzód po linii prostej. Punkt ten obracając się taksamo jak koło, postępuje zarazem naprzód wraz z powozem. Albo uprzytomnijmy sobie ogromną aleję od czasu do czasu poprzecinaną prostopadłemi do niej alejami. Na każdem rozstaju rzucimy okiem w te na nowo otwierające się drogi, a potem znowu wrócimy do pierwotnego kierunku. Teraz właśnie znajdujemy się na takiem rozdrożu. Pojęcie *mechanizmu wcielonego w istotę żywą* jest centralnym obrazem, skąd wyobraźnia oświetla rozmaite rozbieżne kierunki. Jakież są te kierunki? Spostrzegamy wśród nich trzy główne. Przejdziemy z nich jeden po drugim, aby potem znowu wrócić do naszej pierwotnej drogi.

I. Przedewszystkiem pojęcie mechanizmu wcielonego w istotę żywą naprowadza nas na obraz czegokolwiek sztywnie niezmiennego w zastosowaniu do ruchliwego życia; czegoś, co ciągle usiłuje niezgrabnie iść jego śladami i tylko z trudem zdoła naśladować jego giętkość. Z tego łatwy wnio-

sek, jak często ubranie może się stać śmiesznem. Możnaby nawet powiedzieć, że każda moda jest do pewnego stopnia śmieszną. Do mody chwilowej jesteśmy tak bardzo przyzwyczajeni, że ubranie zdaje się zlewać w nierozerwalną całość z osobą, która je nosi i wyobraźnia nasza nie oddziela jednego od drugiego. Nie porównywamy sztywnej bezwładności okrycia z giętką ruchliwością ciała ludzkiego. Komizm pozostaje tu niejako w stanie utajonym, a co najwyżej ujawni się tylko wtedy, jeżeli niezgodność naturalna między okryciem, a osobą jest tak wielka, że nawet wieki nie zdołały utrwalić ich połączenia: tak n. p. ma się rzecz z kapeluszem. Wyobraźmy sobie natomiast jakiegoś dziwaka, który ciągle ubiera się według starodawnej mody, a wtedy uwaga nasza przedewszystkiem zwróconą będzie na jego ubranie, które zupełnie oddzielimy od osoby, mówiąc, że osoba jest przebrana (jakgdyby każde ubranie nie przebierało) i wówczas śmieszna strona mody jaskrawo wystąpi na jaw.

Jednym z powodów, które wywołały tyle mylnych i niedostatecznych teoryj śmiechu, było prawdopodobnie to, że wiele jest rzeczy w istocie swej komicznych, które jednak nie są niemi w rzeczywistości, bo ciągłość przyzwyczajenia przytłumiła w nich tę zdolność. Trzeba dopiero nagłego rozwiązania tej ciągłości, zerwania z modą, ażeby ją znowu powołać do życia. Skutkiem tego może się zdawać, że to zerwanie ciągłości zrodziło komizm, podczas gdy ono ogranicza się tylko na zwróceniu

nań naszej uwagi. W ten sposób tłomaczono śmiech przez zdziwienie, przez kontrast, podczas gdy te same definicye możnaby śmiało zastosować do całej masy wypadków, przy których nam zupełnie śmiać się nie chce. Prawda nie jest wcale tak prostą.

Doszedłszy teraz do efektu przebierania się, zbadajmy w jaki sposób efekt ten wywołuje śmiech. Dlaczego śmiejemy się z włosów ufarbowanych z ciemnego koloru na jasny, albo z czerwonego nosa, dlaczego wreszcie śmieszny jest dla nas murzyn? Musi to być dość zawiła kwestya, skoro psychologowie tej miary co Hecker, Kraepelin, Lipps w najrozmaitszy sposób ją rozwiązywali. Nie wiem jednak, czy nie rozwiązał jej natrafniej w mojej obecności prosty dorożkarz, który przezywał „źle umytym" murzyna siedzącego w dorożce. Źle umyty! Twarz czarna byłaby więc w naszej wyobraźni zasmarowaną atramentem lub sadzą, a czerwony nos pomalowany czerwoną farbą. Widzimy więc, że przebranie przeniosło nieco ze swych właściwości na te wypadki, w których się człowiek wprawdzie nie przebierał, lecz byłby mógł to uczynić. Przed chwilą ubranie było wprawdzie czemś odrębnem od osoby, wydawało się nam jednak, skutkiem przyzwyczajenia do tego widoku, zrosłem z nią w jedną całość. Teraz znowu kolor czarny lub czerwony jest czemś zupełnie nieodłącznem od skóry, ale ponieważ nas zadziwia, wydaje się tylko nałożonym sztucznie.

Stąd wynika znowu cały szereg trudności dla teoryi komizmu. Twierdzenie, że „codzienne ubrania są częścią ciała“ wydaje się absurdem dla rozumu, podczas gdy jest to pewnikiem dla wyobraźni. Takimi samymi pewnikami dla niej będą, że „nos czerwony jest pomalowany farbą“, a „murzyn ma płeć poczernioną“. Istnieje więc odrębna logika dla wyobraźni, która bardzo często staje w sprzeczności z rozumem, lecz którą mimo to filozofia powinna brać w rachubę, nietylko przy studyach nad komizmem, lecz przy wszystkich podobnych roztrząsaniach. Jest to jakby logika marzenia, ale nie marzenia podległego kaprysom fantazyi indywidualnej, tylko wyśnionego przez całe społeczeństwo. Ażeby uprzytomnić sobie tę dziwną logikę, trzeba niezwykłego z naszej strony wysiłku. Starajmy się odchylić zewnętrzną skorupę nagromadzonych sądów i przyzwyczajeniem utrwalonych myśli, a wtedy w głębiach naszej istoty ukaże nam się płynny szereg obrazów, wchodzących jedne w drugie i podobnych do podziemnej sieci wód. To wzajemne przenikanie się obrazów nie jest wcale przypadkowem; dzieje się ono według praw, a właściwie przyzwyczajeń, które są tem dla wyobraźni, czem logika jest dla myśli.

Pójdźmy tedy za logiką wyobraźni w tym wypadku, który nas właśnie zajmuje. Człowiek, który się przebrał, staje się śmiesznym. Człowiek, o którym możnaby myśleć, że jest przebrany, jest również śmiesznym; a rozszerzywszy to prawo, mo-

żnaby powiedzieć, że każde przebranie, nietylko człowieka, lecz całego społeczeństwa, a nawet przyrody, staje się śmiesznem.

Zacznijmy od przyrody. Śmiejemy się z psa na pół ostrzyżonego, z grządki o sztucznych kwiatach, z lasu, którego drzewa są oblepione plakatami wyborczymi itd. Badając przyczynę tych zjawisk, przekonamy się, że we wszystkich tych wypadkach przychodzi nam na myśl maskarada. Komizm jest tu jednak bardzo osłabiony, bo zbyt odległy od swych źródeł. Chcąc go pogłębić, należałoby wrócić do źródeł samych i zbliżyć pochodny obraz maskarady do pierwotnego obrazu, którym było mechaniczne uruchomienie przyrody. Przyroda mechanicznie uruchomiona, oto motyw szczerze komiczny, który wyobraźnia może odmieniać na najrozmaitsze sposoby, przyczem zawsze będzie zapewniony wielki efekt śmiechu. Jako przykład może posłużyć zabawny ustęp z *Tartarina w Alpach* (Daudeta), w którym Bompard usiłuje wmówić Tartarinowi (a po trochę także czytelnikom), że cała Szwajcarya jest sztucznie udekorowana, jak w teatrze i wyzyskana przez spółkę, utrzymującą wodospady, lodowce i fałszywe przepaści. Ten sam motyw, przetransponowany na inny ton, znajdujemy w *Novel Notes* angielskiego humorysty Jerome K. Jerome'a: Jakaś stara kasztelanka chciałaby wykonywać dobre uczynki, lecz bez wielkiego trudu; dlatego każe umieścić niedaleko pałacu sfabrykowanych umyślnie dla niej ateistów, któ-

rych chce nawracać, poczciwych ludzi, z których zrobiono pijaków, aby mogła leczyć ich wady itd. Spotykamy też cały szereg zwrotów komicznych, w których odnajdujemy ten motyw w stanie dalekiego oddźwięku, zmieszany ze szczerą lub udaną naiwnością. N. p. odezwanie się jakiejś pani, która się spóźniła na zaproszenie astronoma Cassiniego, by oglądać zaćmienie księżyca: „Pan de Cassini będzie łaskaw zacząć jeszcze raz dla mnie“. Albo n. p. zdziwienie jednej z osób Gondineta, która przyjechawszy do jakiegoś prowincyonalnego miasta, dowiedziała się, że w pobliżu znajduje się wygasły wulkan: „Jakto, mieliście wulkan i daliście mu wygasnąć!“

Przejdźmy teraz do społeczeństwa. Żyjąc wśród niego i z niego, przyzwyczailiśmy się traktować je jako istotę żywą. Śmiesznym będzie więc każdy obraz społeczeństwa przebranego, rodzaj maskarady społecznej. Ta myśl powstaje w nas natychmiast, skoro spostrzegamy coś bezwładnego, szablonowego, lub sztucznego na powierzchni żywego społeczeństwa. Tu znowu występuje na jaw sztywność, kłócąca się z giętką podatnością życia. Strona ceremonialna życia społecznego zawsze zawiera pewien utajony komizm, czekający tylko stosownej chwili, by módz się ujawnić. Formy są dla ciała społecznego tem samem, czem ubranie dla jednostek. Zawdzięczają one również swoją powagę temu, że identyfikujemy je z przedmiotami, z którymi je sprzęgnął użytek, i tracą ją

z chwilą, gdy wyobraźnia nasza oddziela je od tych przedmiotów. Z tego wynika, że jakaś uroczystość stanie się komiczną wtedy, gdy nasza uwaga przylgnie do ceremonii samej, gdy bez uwzględnienia treści, zatrzyma się jedynie na formie. Nie będę wchodził bliżej w roztrząsanie tego punktu. Każdy wie dobrze, jak bardzo wyzywają werwę komiczną pewne akty społeczne o stałych formach, począwszy od rozdawania nagród, a skończywszy na sesyi trybunału. Ile form i formułek, tyle gotowych ram, w które wciska się komizm.

Lecz i w tym wypadku komizm jeszcze bardziej zaostrzymy, jeśli go zbliżymy do jego źródeł. Od pochodnego pojęcia przebierania się wznieśmy się do pierwotnego pojęcia mechanizmu wcielonego w istotę żywą. Już dokładnie odmierzona forma każdej ceremonii wywołuje w nas podobny obraz. Z chwilą, gdy zapominamy o jej poważnej treści, to wszyscy biorący w niej udział, zaczynają się poruszać jak maryonetki; ich ruchy regulują się według stałej formułki, a to jest przecież czysty automatyzm. Doskonałym przykładem automatyzmu będzie urzędnik, wykonujący swą służbę bezdusznie, jak maszyna, albo wierzący w rozporządzenia administracyjne, jak w niewzruszone prawa przyrody. Znajduję przypadkowo w jednym z dzienników przykład podobnego rodzaju komizmu. Będzie temu z dziesięć lat, gdy wielki okręt zatonął w okolicy Dieppe. Kilku pasażerów zdołało się uratować na małej łódce, dzięki urzędnikom cłowym, którzy

rzucili im się dzielnie na pomoc. Pierwsze pytanie, które ci urzędnicy zadali rozbitkom było: „czy nie mają czego do oclenia“. Znajduję pewną analogię w słowach posła, interpelującego ministra w sprawie zbrodni, popełnionej w pociągu, jakkolwiek myśl jest tu znacznie subtelniejsza: „Zbrodniarz po dokonaniu czynu, wyskoczył z pociągu, z pogwałceniem odnośnych rozporządzeń administracyjnych“.

Mechanizm wcielony w przyrodę i przepisami unormowany automatyzm społeczeństwa, oto dwa typy efektów komicznych, do których ostatecznie doszliśmy. Pozostaje nam jeszcze skombinować jeden z drugim i zobaczyć, co z tego wyniknie.

Rezultatem tej kombinacyi będzie oczywiście reguła ludzka, wkraczająca w miejsce praw przyrody. Przypomnijmy sobie n. p. odpowiedź Sganarella, gdy Géronte zauważył, że serce leży z lewej, a wątroba z prawej strony: „Tak było dawniej, ale myśmy to wszystko zmienili i stosujemy teraz medycynę wedle zupełnie nowej metody“. Tak samo przy konsultacyi dwóch lekarzy pana de Pourceaugnac: „Rozumowanie, które pan tu przeprowadziłeś, jest tak uczonem i pięknem, że byłoby to wprost niemożliwem, by chory nie był melancholikiem i hypochondrem; nawet gdyby tak nie było, powinienby nim zostać ze względu na piękność rzeczy, które pan powiedziałeś i na trafność rozumowania, które przeprowadziłeś“. Moglibyśmy znacznie powiększyć ten szereg przykładów; wystarczy-

łoby przytoczyć po prostu wszystkich lekarzy z Moliera. Życie idzie w tym względzie jeszcze dalej w kierunku komizmu, niż wyobraźnia. N. p. pewnemu filozofowi, walczącemu argumentami posuniętymi do ostateczności, zwrócono uwagę, że jego rozumowania są wprawdzie skonstruowane bez zarzutu, mają jednak przeciw sobie doświadczenie. Na to zakończył on dyskusyę temi prostemi słowami: „Doświadczenie nie ma racyi". Chęć administratywnego regulowania życia jest bowiem bardziej rozpowszechniona, niżby się zdawać mogło; jest ona naturalną w swoim rodzaju, choć doszliśmy do niej sztucznym sposobem. Możnaby powiedzieć, że stąd właśnie płynie pedantyzm, który nie jest niczem innem, jak sztucznością wmawiającą sobie naturalność.

Streszczając wszystko, co zostało powiedziane, widzimy, że ten sam efekt coraz bardziej wysubtelniony ciągnie się od sztucznego *zmechanizowania* ciała ludzkiego, aż do mechanicznego uruchomienia natury. Logika coraz to mniej ścisła, upodabniająca się do logiki snów, przenosi ten sam stosunek w sfery coraz to wyższe, w przestrzenie coraz mniej materyalne, tak dalece, że jakaś reguła administratywna staje się dla prawa przyrodniczego lub moralnego tem, czem n. p. ubranie jest dla żywego ciała. W ten sposób doszliśmy do końca pierwszego z trzech kierunków. Zwróćmy się teraz do drugiego i popatrzmy dokąd ten nas zawiedzie.

II. Naszym punktem wyjścia był mechanizm wcielony w istotę żywą. Z czegóż wynikał komizm w tym wypadku? Z tego, że ta istota żywa zesztywniała w maszynę. Ciało wydaje nam się nieskończenie ruchliwem, żywem i giętkiem skutkiem działania pewnej wyższej siły, nie spoczywającej ani na chwilę. Lecz ta bezustanna czynność jest raczej zasługą ducha, niż ciała. Ona jest naszym istotnym płomieniem życiowym, roznieconym siłą ducha, a widocznym po przez ciało, jakby to ciało przezroczystem było. Jeżeli widzimy w ciele tylko wdzięk i giętkość, to wtedy lekceważymy to wszystko, co jest w niem ciężkiego, opierającego się, słowem materyalnego. Zapominamy chętnie o materyalnej stronie ciała, aby módz myśleć jedynie o jego żywości, tej żywości, którą nasza wyobraźnia udziela nawet zasadom życia moralnego lub umysłowego. Przypuśćmy jednak, że zwrócono naszą uwagę właśnie na materyalną stronę ciała. Przypuśćmy, że ciało zamiast unosić się lekkością ducha, który je ożywia, przemienia się w naszych oczach w pancerz ciężki i krępujący, w balast, który przykuwa do ziemi duszę chcącą coprędzej ulecieć w zaświaty. I wtedy ciało stanie się dla ducha tem, czem ubranie było przed chwilą dla ciała, czemś bezwładnem, przytłumiającem żywą energię. Wrażenie komizmu zaś zjawi się z tą samą chwilą, gdy doznamy wyraźnego uczucia takiego rozdźwięku między duchem, a ciałem. Doznamy go przedewszystkiem wtedy, gdy zobaczymy duszę *dręczoną* po-

trzebami ciała: z jednej strony pierwiastek duchowy, obdarzony energią inteligentnie ruchliwą, a z drugiej ciało nierozumnie jednostajne, przeszkadzające wszystkiemu swoim uporem maszyny. Im bardziej wymagania ciała będą małostkowe i monotonnie powtarzające się, tym silniejszym będzie efekt. Ale to jest tylko kwestya stopnia, a prawo ogólne tych objawów dałoby się sformułować w następujący sposób: *Śmiesznym jest każdy objaw, zwracający naszą uwagę na fizyczną stronę osoby wtedy, kiedy w grę wchodzi jej strona duchowa.*

Dlaczego śmiejemy się z mowcy, który kichnął w najpatetyczniejszem miejscu swej mowy? Na czem polega śmieszność następującego zdania mowy pogrzebowej: „Zmarły był cnotliwy i otyły?“ Na tem właśnie, że nasza uwaga zostaje skierowaną z duszy na ciało. Mamy mnóstwo podobnych przykładów w życiu codziennem. Jeżeliby jednak ktoś nie chciał się zbytnio trudzić ich szukaniem, niechaj otworzy jeden z tomów Labicha i natychmiast znajdzie podobny efekt. Mamy tam w jednem miejscu mowcę, którego najpiękniejsze okresy rozbija ból zębów, w innem znowu osobę, która nigdy nie przemówi kilku słów, bez skargi na zbyt wązkie buciki, albo pasek za ciasny itd. Wszystkie te postaci wywołują obraz osoby, którą krępuje własne ciało. Jeżeli nadzwyczajna otyłość jest śmieszną to tylko właśnie dla tego powodu. A zdaje mi się nawet, że na tem również polega śmieszność nieśmiałości. Nieśmiały bowiem może sprawić wraże-

nie osoby, której ciało zawadza i która rozgląda się dokoła, gdzieby je umieścić.

Dlatego też poeta tragiczny unika starannie wszystkiego, coby mogło zwrócić naszą uwagę na cielesną stronę jego bohaterów. Z chwilą, gdy odzywa się troska cielesna, może zachodzić obawa, że komizm zechce skorzystać ze swoich praw. Dlatego bohaterowie tragedyi nie piją, nie jedzą, nie ogrzewają się, a nawet o ile możności nie siadają. Siąść wśród jakiejś tyrady, znaczy przypomnieć sobie, że się ma ciało. Napoleon, który czasami bywał dobrym psychologiem, zauważył, że samym faktem siadania można przejść z tragedyi w komedyę. Charakterystycznie wyraził się w tej kwestyi w „Niewydanym dzienniku" barona Gourgaud. Mówi tu o widzeniu się z królową pruską, po bitwie pod Jeną: „Przyjęła mnie tonem tragicznym, jak Chimena: Sprawiedliwości, Sir, sprawiedliwości! Magdeburg! itd. w tym tonie, który mi nie był bardzo przyjemny. Wreszcie, aby ją zmusić do zmiany tonu, poprosiłem aby usiadła. Nigdy bowiem lepiej nie można przeciąć sceny tragicznej. jak przez siadanie; tragedya przemienia się wtedy po prostu w komedyę".

Rozszerzając obraz *ciała godzącego na duszę*, otrzymamy coś znacznie ogólniejszego, mianowicie *formę chcącą zawładnąć treścią*, *martwą literę usiłującą opanować ducha*. Zdaje się, że tę myśl poddaje nam komedya, ilekroć ośmiesza jakiś zawód. Często każe adwokatowi, sędziemu, lekarzowi

odzywać się w ten sposób, jakgdyby zdrowie lub sprawiedliwość były kwestyami małej wagi, istotną natomiast rzeczą było to, że istnieją lekarze, adwokaci i sędziowie i by zewnętrznym formom ich zawodu stało się zadość. W ten sposób środek staje się celem, forma treścią i już nie zawód jest dla publiczności, lecz publiczność dla zawodu. Ciągła myśl o formie, stosowanie machinalne reguł, wytwarzają pewnego rodzaju automatyzm zawodowy, tak samo śmieszny i podobny do tego, który przyzwyczajenia ciała wywołują w duszy. Teatr dostarcza nam dużo przykładów tego rodzaju. Bez wdawania się w szczegóły, zacytujemy kilka zdań, w których kwestya w jak najprostszy sposób została oświetloną. Bahis w *Miłość lekarzem* powiada: „Lepiej umrzeć według reguł, niżli wyzdrowieć wbrew nim". „Trzeba zawsze baczyć na formę, choćby niewiedzieć co zajść miało", powiada też Desfonandres w tej samej komedyi. A jego towarzysz Tomes podaje powody tej maksymy: „Człowiek umarły jest po prostu człowiekiem umarłym, ale zaniedbanie formalności przynosi szkodę całemu ciału lekarskiemu". Niemniej charakterystycznem jest odezwanie się Brid'oisona, zawierające nieco odmienną myśl: „Fo-orma, widzi pan, forma-a. Można śmiać się z sędziego w krótkiem ubraniu, a drżeć na sam widok prokuratora w todze. Fo-orma, forma-a".

Ale oto w jąkaniu Brid'oisona widzimy już pierwsze zastosowanie prawa, które coraz bar-

dziej nam się rozjaśni, w miarę dalszych badań Gdy muzyk uderza jakiś ton na swoim instrumencie, to wtedy, jakby same ze siebie, odzywają się inne tony, t. zw. tony górne, mniej donośne, niż pierwszy, lecz związane z nim pewnem określonem pokrewieństwem. To połączenie nadaje zasadniczemu dźwiękowi właściwą mu barwę. Zdaje mi się, że wyobraźnia komiczna podlega podobnemu prawu. Uderzmy n. p. ton komizmu brzmiący: „forma chcąca panować nad treścią“. Jeżeli nasza dotychczasowa analiza była prawdziwą, to górne tony tego dźwięku zasadniczego będą następujące: „ciało dręczące duszę“, „ciało chcące panować nad duszą“. Z chwilą więc, gdy poeta uderzył pierwszą nutę, doda do niej instynktownie i bezwiednie drugą. Innemi słowy: *Śmieszność, pochodzącą z wykonywanego zawodu, spotęguje jakąś śmiesznością fizyczną.*

Sędzia Brid'oison w sztuce Moliera, wychodząc na scenę, jąka się. Myślę, że nie jest to objaw przypadkowy tylko. Nawet tem jąkaniem chciał nam poeta ułatwić zrozumienie tego procesu stężenia, sztywności umysłowej, który przedstawia nam w ciągu komedyi. Jakie tajemne powinowactwo może łączyć kalectwo fizyczne z ograniczeniem umysłowem, na to istotnie nie potrafię odpowiedzieć; czuję jednak, że taki związek istnieje, choć się wyrazić nie da. Może idzie o to, aby ta maszyna do wydawania wyroków wydała nam się zarazem maszyną do mówienia — mniejsza zresztą o przyczynę,

faktem jest, że żaden ton górny nie mógłby lepiej uzupełnić tego zasadniczego dźwięku.

Tak samo, przedstawiając nam w komedyi *Miłość lekarzem* dwóch komicznych doktorów, Bahisa i Mokrotona, Moliere każe jednemu z nich mówić bardzo pomału, jakgdyby skandował sylabę po sylabie, a drugiemu jąkać się. Taki sam kontrast istnieje między dwoma adwokatami pana de Pourceaugnac. W rytmie słów mieści się prawie zawsze jakieś dziwactwo fizyczne, mające uzupełnić komizm wynikły z zawodu. A tam gdzie autor nie zaznaczył podobnego braku, najczęściej aktor sam, instynktownie go sobie dorabia.

Istnieje więc pewne naturalne i uznane pokrewieństwo między tymi dwoma objawami, między umysłem unieruchomionym w stałych formułach, a ciałem zesztywniałem wskutek jakichś braków fizycznych. Będzie to ten sam rodzaj komizmu, który objawi się wtedy, gdy nasza uwaga zwróconą będzie na formę z pominięciem treści, albo na stronę fizyczną z pominięciem moralnej. W ten sposób poznaliśmy drugi kierunek wyobraźni komicznej, zbaczający od głównej naszej drogi. Zanim do niej powrócimy, należy jeszcze poznać trzecią jej gałęź boczną.

III. Uprzytomnijmy sobie jeszcze raz nasz główny obraz mechanizmu wcielonego w istotę żywą. Istotą żywą, o którą nam idzie przedewszystkiem, jest człowiek, podczas gdy sprężyna mechaniczna jest

rzeczą. Chwilowa przemiana osoby w rzecz była tu powodem do śmiechu. Przejdźmy teraz od określonego pojęcia rzeczy mechanicznej, do szerszego pojęcia rzeczy wogóle. Wtedy zacierając — jeśli tak rzec można — kontury tamtych obrazów śmiesznych, otrzymamy nową ich seryę, prowadzącą nas do następującego prawa: *Śmiejemy się zawsze, ilekroć jakaś osoba sprawia na nas wrażenie rzeczy.*

Śmiejemy się z Sancho Pancy, którego się podrzuca w górę, jakby zwykłą piłkę. Śmiejemy się z barona Münchausena przemienionego w kulę armatnią i lecącego przez przestwór powietrzny. Najlepszem objaśnieniem tego prawa mogą być sztuki, które klowni pokazują w cyrku. Co prawda należy wtedy abstrahować od wszystkich facecyj, któremi klown ozdabia swój motyw: główny i zwrócić uwagę właśnie tylko na ten motyw, a więc na postawę, ruchy i skoki cechujące sztukę klownów. Dwa razy mogłem obserwować ten rodzaj komizmu w stanie czystym i w obydwu razach odniosłem to samo wrażenie. Pierwszym razem klowni biegali, wracali, potrącali się, upadali, odskakiwali od siebie, a wszystko to czynili w tempie stale przyspieszonem, z widoczną intencyą, by iść coraz bardziej crescendo. Skutkiem tego owe podskoki coraz bardziej przyciągają uwagę widzów, tak że w końcu zapomina się zupełnie, że się ma przed sobą ludzi z krwi i kości i myśli po prostu o jakichś paczkach, które padają i zderzają się ze sobą.

Później złudzenie stawało się jeszcze dokładniejsze. Kształty zdawały się zaokrąglać, ciała zwijać i formować w kule. Wreszcie powstał obraz, do którego cała ta scena zmierzała może bezwiednie: widziano już tylko ogromne balony kauczukowe, rzucane z całą siłą na siebie. Druga scena, choć grubsza w swoich efektach, była jednak niemniej pouczającą. Na scenie ukazało się dwóch ludzi o olbrzymich głowach i zupełnie łysych czaszkach; uzbrojeni byli w wielkie laski i kolejno każdy z nich uderzał laską w głowę drugiego. I tu także dało się zauważyć pewne stopniowanie. Po każdem uderzeniu, ciało wydawało się bardziej bezwładnem, skrzepłem i sztywnem, a równocześnie uderzenia stawały się coraz powolniejsze, zarazem cięższe i bardziej głośne. Czaszki dudniły strasznie wpośród ciszy ogarniającej salę. Wreszcie oba ciała ciężkie, sztywne i proste jak I pochyliły się ku sobie, laski po raz ostatni padły na głowy z odgłosem olbrzymich cepów walących w belki dębowe i wszystko razem przewaliło się na ziemię. W tej chwili zupełnie jasno i dokładnie wystąpiła suggestya, którą dwaj aktorzy stopniowo starali się wywołać w umysłach widzów: „Staniemy się, staliśmy się już manekinami z ciężkiego, masywnego drzewa“. Widzimy więc, że nawet umysły niewykształcone mogą, pod wpływem jakiegoś niejasnego instynktu, przeczuć najsubtelniejsze rezultaty psychologii naukowej.

Wiadomą jest rzeczą, że można zapomocą suggestyi wywołać w osobie zahypnotyzowanej złudzenia

halucynacyjne. Powie się jej, że ma ptaka w ręku, a ona istotnie spostrzeże ptaka i zobaczy, jak ptak z ręki jej odlatuje. Niezawsze suggestyę przyjmuje się z taką łatwością. Często hypnotyzer zdoła osiągnąć rezultat tylko powolnie i stopniowo. Zacznie więc od przedmiotów istotnie dla medyum widocznych i postara się o to, by medyum spostrzegało je coraz niedokładniej, aż potem stopniowo z tego pomieszania hypnotyzer wyłoni dokładną formę przedmiotu, którego halucynacyę pragnie wywołać. Tak samo dzieje się nieraz przed zaśnięciem, gdy bezkształtne i płynne kolorowe masy, zalegające pole widzenia, nieznacznie kształtują się w wyraźne przedmioty. Stopniowe przejście od chaosu do wyraźnych kształtów jest więc *par excellence* procesem suggestyi. Myślę, że możnaby go odnaleźć na dnie bardzo wielu suggestyj komicznych, szczególnie w komizmie płaskim, gdzie zdaje się, jakby w naszych oczach osoba zamieniała się w rzecz. Istnieje jednak mnóstwo znacznie dyskretniejszych zastosowań tego procesu n. p. u poetów, którzy może bezwiednie dążą do tego samego celu. Można zapomocą stosownych rozmieszczeń rytmu, zapomocą rymu i harmonij słownych ukołysać naszą wyobraźnię, wprawić ją potem w jakiś ruch miarowy i przygotować przez to do łatwego przyjęcia suggerowanych wizyj.

Między gruberni scenami, a suggestyami bardzo subtelnemi jest miejsce dla niezliczonej ilości efektów zabawnych, wywołanych wyrażeniem się o oso-

bach, jako o zwykłych rzeczach. Wybiorę kilka przykładów z dzieł Labicha, bo tam znajduje się ich wielka ilość. Pan Perrichon wsiadając do wagonu, upewnia się, czy nie zgubił żadnej paczki, liczy więc: „cztery, pięć, sześć, żona siedm, córka ośm, ja dziewięć“. W innej sztuce ojciec chwali wiedzę córki w następujących słowach: „Ona wyliczy bez zająknienia wszystkich królów francuskich, którzy mieli miejsce“. To *mieli miejsce* nie zamienia wprawdzie królów w proste rzeczy, lecz w każdym razie łączy ich ze zdarzeniami nieosobowemi.

Z powodu ostatniego przykładu muszę zaznaczyć, że nie trzeba wcale iść do ostatecznych granic utożsamienia osoby z rzeczą, aby wywołać efekt komiczny. Wystarczy tylko wejść na tę drogę, udając n. p., że się zamienia osobę z funkcyą przez nią wykonywaną. Oto słowa mera z małego miasteczka, wypowiedziane w jednym z romansów About'a: „Pan starosta, który zawsze okazywał nam tę samą życzliwość, jakkolwiek zmieniano go po kilka razy od roku 1847...“

Wszystkie te zwroty są skonstruowane na ten sam sposób. Znając ich formułkę, możnaby tworzyć je w nieskończoność. Sztuka powieściopisarza lub wodewilisty nie polega jednak na prostem komponowaniu takich dowcipów. Najtrudniejszą rzeczą jest nadać słowom ową moc suggestywną, któraby czyniła je wiarogodnemi. Przyjmujemy je tylko wtedy, jeżeli zdaje nam się, że wy-

nikają z jakichś stanów duszy albo stosownych okoliczności. I tak pan Perrichon jest bardzo wzruszony w chwili podjęcia swej pierwszej podróży. Wyrażenie „miało miejsce“ pewnie niezliczone razy powtarzało się w lekcyach, które córka recytowała ojcu i mimowoli przypomina nam wypowiadanie lekcyi. Wreszcie zachwyt dla maszyny administracyjnej może posunąć się tak daleko, że ostatecznie wmówi w nas, iż funkcye w urzędzie spełniają się niezależnie od funkcyonaryuszy i że nic nie zmieniło się w figurze starosty pomimo, że nosi on inne nazwisko.

W ten sposób oddaliliśmy się bardzo od pierwotnej przyczyny śmiechu. Jakaś forma komiczna, trudna do wytłomaczenia, zaczyna dopiero być zrozumiałą przez swoje podobieństwo z inną formą, wywołującą śmiech nasz na mocy pokrewieństwa z trzecią, ta znowu z czwartą itd. Widzimy więc, że najjaśniejsza i najgłębsza analiza psychologiczna musi zejść na manowce, jeżeli nie trzymamy w ręku nici, wzdłuż której wrażenie komiczne szło od jednego końca szeregu do drugiego. Skąd się bierze taka postępowa ciągłość? Jaki powód, jaki dziwny pęd prze komizm do obrazów coraz nowych i bardziej odległych od jego źródeł? Co sprawia, że się komizm rozszczepia i gubi w analogiach nieskończenie dalekich? Jaka siła rozdziela gałęzie drzewa na łodygi, a grube korzenie rozszczepia na korzonki włoskowate? Jest prawo nieubłagane, które zawsze zmusza energię żywą, by w jak najkrótszym czasie

jak największą zajęła przestrzeń. Wyobraźnia komiczna jest właśnie także żywą energią; jest dziwną rośliną, wyrosłą potężnie na skalistych częściach gruntu społecznego, czekającą tylko kultury, by mogła współzawodniczyć z najsubtelniejszymi produktami sztuki. Byliśmy bardzo oddaleni od wyższej sztuki we wszystkich, powyżej przytoczonych przykładach komizmu. Ale w następującym rozdziale zbliżymy się już do niej znacznie, choć jeszcze nie całkiem. Poniżej sztuki leży sztuczność. Właśnie teraz wkraczamy w ten pas sztuczności, pośredni między naturą, a sztuką. Będziemy mówili o wodewilistach i ludziach dowcipnych.

ROZDZIAŁ II.

Komizm sytuacyi i komizm słów.

I.

Dotychczas badaliśmy komizm w ogólnych jego przejawach, formach i ruchach. Teraz będziemy dopatrywali się go w czynach i sytuacyach. Ten rodzaj komizmu można wprawdzie spotkać bardzo często w życiu codziennem, lecz tam właśnie trudno go zanalizować. Jeżeli prawdą jest, że teatr daje nam pogrubienie, a zarazem uproszczenie życia, to komedya mogłaby nas na tym właśnie punkcie łatwiej pouczyć, aniżeli życie realne. Może nawet powinnibyśmy posunąć uproszczenie jeszcze dalej, wrócić do najdawniejszych wspomnień i szukać w grach i zabawach dziecinnych pierwszego zarysu tych kombinacyj, które pobudzają człowieka do śmiechu. Zbyt często mówimy o uczuciach smutku lub radości w ten sposób, jakgdyby one odrazu już dojrzałe na świat przychodziły, jak-

4*

gdyby każde z nich nie miało swojej historyi. Nie uwzględniamy wcale tego, co pozostało jeszcze dziecięcem w naszych wzruszeniach. Wiele radości straciłoby znacznie na sile, gdybyśmy zaczęli im się z blizka przypatrywać i zobaczyli, że są tylko wspomnieniami radości dawno minionych. Kto wie, jaki wygląd przyjęłyby wszystkie wzruszenia, gdybyśmy wydzielili z nich to, co jest istotnie odczutem, od tego, co poprostu zawdzięczamy wspomnieniom. Może być, że od pewnego wieku stajemy się wogóle nieczułymi na radości świeże i nowe i że najbardziej błogie uczucia człowieka dojrzałego, nie są niczem innem, jak wskrzeszonemi uczuciami dzieciństwa, tym wonnym i ożywczym powiewem dawno minionych lat. Jakkolwiek rozstrzygniętoby tę ogólnikowo postawioną kwestyę, jeden jej punkt nie ulega najmniejszej wątpliwości: mianowicie, że nie można rozdzierać ciągłości między przyjemnością zabawy u dzieci i u ludzi dorosłych. Komedya swojem naśladownictwem życia należy właśnie do rzędu zabaw dla dorosłych. Jakiż jej związek z zabawami dziecinnemi? Dzieci bawią się lalkami lub pajacami, poruszając je zapomocą sznurków. Być może, że nici zawiązujące sytuacye komiczne, nie są niczem innem jak tymi samymi sznurkami, wysubtelnionymi jedynie skutkiem długoletniego ich użycia. Zacznijmy więc badanie nasze od zabaw dziecinnych, śledźmy za owym nieznacznym postępem, skutkiem którego dziecko przekształca swoje małe lalki i pajace w duże, ożywia je i doprowa-

dza do tego połowicznego stanu, w którym nie przestając być pajacami i lalkami, przecież już stali się ludźmi. W ten sposób doszlibyśmy do bohaterów komedyi. A na nich można będzie sprawdzić prawo, które przewidywaliśmy już w ciągu dotychczasowych naszych poszukiwań i którem określimy sytuacye fars wogóle: *Komicznem będzie takie ugrupowanie czynów i zdarzeń, które da nam złudzenie życia, a równocześnie sprawi wrażenie w ruch wprawionego mechanizmu.*

I. *Dyabełek na sprężynach.* Każde dziecko bawiło się dyabłem wyskakującym z pudełka. Przytłaczamy go, on się znowu prostuje, spychamy go w dół, on podskakuje w górę, przymykamy go pokrywką, a on bardzo często wysadza nawet pokrywkę. Nie wiem, czy ta zabawka jest bardzo stara, lecz sposób zabawy z pewnością sięga najodleglejszych czasów. Jest to konflikt dwóch sił, z których jedna, czysto mechaniczna, zwykle ulega drugiej, która się tem bawi. W ten sam sposób bawi się kot z myszą, puszczając ją od czasu do czasu jak sprężynę, którą potem przytrzymuje znowu uderzeniem łapy.

Przejdźmy teraz do teatru. Zacznijmy od Guignola. Kiedy komisarz wychodzi na scenę, natychmiast dostaje laską uderzenie w głowę, które go przewala. Wstaje, lecz nowe uderzenie przewala go znowu, i tak kilka razy. Komisarz upada i podnosi

się wedle jednostajnego rytmu sprężyny, podczas gdy śmiech w audytoryum wzrasta coraz bardziej.

Wyobraźmy sobie teraz sprężynę bardziej moralnej natury, jakąś myśl wyrywającą się, którą chcielibyśmy powstrzymać, a która jednak pomimo to się uzewnętrznia; albo potok słów, który się rozlewa i mimo chęci wstrzymania go, dalej płynie. I tu znowu mamy złudzenie siły, opierającej się drugiej sile, która ją zwalcza. Ale złudzenie to zatraciło swoją materyalność. To już nie Guignol, lecz prawdziwa komedya.

Wiele scen komicznych daje się istotnie sprowadzić do tego prostego typu. N. p. w *Małżeństwie z musu*, komizm sceny między Sganarelem a Pankracym polega na konflikcie, powstałym między chęcią Sganarela, by zmusić Pankracego do słuchania, a między uporem Pankracego, który jest istotną maszyną do mówienia, funkcyonującą jakby automatycznie. W miarę gdy scena ta postępuje, coraz wyraźniej zarysowuje się obraz dyabełka na sprężynach, do tego stopnia, że osoby działające wprost przyjmują jego ruchy: Sganarelle wypycha ciągle Pankracego za kulisy, a Pankracy wraca znowu, by dalej rozprawiać. Gdy nareszcie udało się Sganarelemu wypędzić Pankracego i zamknąć go na klucz we wnętrzu domu (chciałem prawie powiedzieć w głębi pudełka) nagle głowa Pankracego ukazuje się w oknie, jak gdyby zdołał był wysadzić przykrywkę.

Podobny układ scen mamy w *Chorym z uroje-*

nia. Medycyna obrażona na Argana, zalewa go przez usta Purgona groźbą wszystkich możliwych chorób. Każdym razem, gdy Argan wstaje ze swego fotelu, jakgdyby chcąc zamknąć usta Purgonowi, Purgon znika na chwilę za kulisami, a potem jakby pchnięty sprężyną, zjawia się z nowem złorzeczeniem. Raz poraz powtarzany okrzyk „Ależ Panie Purgon“ akcentuje wszystkie przejścia tej drobnej sceny.

Uchwyćmy jeszcze dokładniej obraz sprężyny przytłaczanej, odskakującej i znowu przytłaczanej, uwzględnijmy tylko najistotniejsze części tego obrazu, a otrzymamy jeden z najzwyklejszych procesów komedyi klasycznej, mianowicie *powtarzanie.*

Na czem polega komizm powtarzania pewnych słów w teatrze? Daremnie szukam teoryi komizmu, która rozwiązałaby zadowalniająco tę prostą kwestyę. I zdaje się, że kwestya ta dopóty nie będzie rozwiązaną, dopokąd będziemy szukali wytłomaczenia jakiegoś objawu śmiesznego w nim samym, w oderwaniu od suggestyi, którą w nas wywołuje. Nic też bardziej nie zdradza niedostateczności metod ogólnie przyjętych. Z wyjątkiem kilku zupełnie specyalnych wypadków, o których pomówimy później, powtórzenie słowa nie jest nigdy śmiesznem samo w sobie. Pobudza nas do śmiechu dlatego, bo symbolizuje pewną specyalną grę pobudek moralnych, będących znowu symbolizacyą gry zupełnie materyalnej. Jest to zabawa kota z myszą, zabawa dziecka, które

wtłacza dyabła do pudełka i znowu go stamtąd wypuszcza, — ta sama zabawa, lecz uduchowiona, wysubtelniona, przeniesiona w sferę uczuć i myśli. Prawo określające, według mnie, najważniejsze efekty komiczne, wynikłe z powtarzania słów w teatrze, brzmi jak następuje: *W komicznem powtarzaniu słów zwykle znajdujemy dwa motywa: uczucie przytłaczane i odskakujące jak sprężyna i myśl bawiąca się ciągle nowem przytłaczaniem uczucia.*

Gdy Doryna opowiada Orgonowi o chorobie jego żony, a ten przerywa jej zawsze, dopytując się o zdrowie Tartuffa, to ciągle powtarzające się pytanie: „A Tartuffe“ wywołuje w nas wrażenie odskakującej sprężyny. Doryna znowu bawi się przytłaczaniem tej sprężyny, zaczynając zawsze na nowo opowiadanie o chorobie Elmiry. Gdy Scapin donosi staremu Géronte, że jego syna uwięziono i skazano na galery i mówi, że trzeba go będzie jaknajrychlej stamtąd wykupić, to bawi się skąpstwem Géronta tak samo, jak Doryna bawiła się zaślepieniem Orgona. Skąpstwo ledwie poskromione, każdej chwili automatycznie wybucha na nowo i tę automatyczność właśnie chciał Molière uwydatnić przez mechaniczne powtarzanie zdania, wyrażającego żal za pieniądzmi, które teraz trzeba będzie wyłożyć: „Czego on u licha szukał na tych galerach?“ To samo można zauważyć w scenie, gdy Walery przedstawia Harpagonowi, że źle robi, wydając córkę za człowieka, którego ona nie kocha. „Bez posagu“ przerywa

ciągle skąpstwo Harpagona. Poza tem słowem, powtarzającem się automatycznie, spostrzegamy cały mechanizm, wywołujący powtarzanie, mechanizm, wprawiony w ruch pewną *idée fixe.*

Czasami, co prawda, ten mechanizm znacznie trudniej spostrzedz się daje. I tu wyłania się nowa trudność teoryi komizmu. W niektórych wypadkach całe zainteresowanie się jakąś sceną polega na osobistości, która rozszczepia się w naszych oczach; interlokutor jej odgrywa wtedy rolę pryzmatu, uskuteczniającego to rozszczepienie. Schodzimy więc na zupełnie fałszywą drogę, jeżeli szukamy źródeł wywołanego efektu w tem, co słyszymy i widzimy, w zewnętrznej scenie rozgrywającej się między osobami, a nie w tej komedyi wewnętrznej, którą widziana scena jedynie odbija. N. p. gdy Alcest odpowiada uporczywie: „Ja tego nie mówię“ Orontowi, pytającemu, czy jego wiersze są złe, powtarzanie to jest komiczne, a jednak z zupełnie innych powodów niż te, któreśmy powyżej rozbierali. Przypatrując się bacznie Alcestowi, zauważymy, że jest w nim właściwie dwóch ludzi: z jednej strony „mizantrop“, który poprzysiągł sobie ludziom prawdę w oczy mówić, a z drugiej szlachcic, nie mogący odrazu zapomnieć form grzeczności; albo też po prostu porządny człowiek, cofający się w chwili roztrzygającej, gdy należało przejść od teoryi do czynu; wahający się zranić czyjąś miłość własną, lub zrobić komuś przykrość. Istotna scena nie rozgrywa się tu więc między

Alcestem a Orontem, lecz między Alcestem a Alcestem samym. Z tych dwóch Alcestów jeden chciałby wybuchnąć, podczas gdy drugi zatyka mu usta w chwili, gdy tamten ma już wszystko wypowiedzieć. Każde z tych „ja tego nie mówię!“ przedstawia wzrastający wysiłek, by zdławić coś, co naciera i prze na zewnątrz. Ton tych „ja tego nie mówię“ staje się z każdą chwilą gwałtowniejszy, bo Alcest gniewa się coraz bardziej, — nie na Oronta jak jemu się zdaje — lecz na siebie samego. W ten sposób napięcie sprężyny ciągle się odnawia. Mechanizm powtarzający jest więc jeszcze zawsze ten sam.

Jeżeli jakiś człowiek postanowił sobie zawsze mówić tylko to, co myśli, choćby nawet miał zdobyć sobie nieprzyjaźń całego świata, to objaw taki niekoniecznie musi być śmiesznym; jest to po prostu życie w jednym ze swoich lepszych przejawów. Jeżeli znowu inny człowiek przez łagodność, egoizm albo pogardę mówi ludziom tylko to, co im pochlebia, to to także będzie jednym z licznych objawów życia i nic w tem nie ma śmiesznego. Jeżeli nawet połączymy obie te osobistości w jedną i każemy wahać się naszemu bohaterowi między szczerością, która rani, a grzecznością, która myli, to nawet walka tych dwóch sprzecznych uczuć nie będzie śmieszną. Stanie się bardzo poważną nawet, jeżeli oba uczucia połączą się właśnie na mocy swej sprzeczności, będą działały razem i doprowadzą do pewnego złożonego stanu duszy,

do jakiegoś *modus vivendi*, który wywoła w nas po prostu wrażenie komplikacyi życiowej. Przypuśćmy jednak, że obydwa te uczucia znajdują się u jakiegoś człowieka w stanie czystym, bezwładnym i *sztywnym;* każmy człowiekowi temu wahać się ciągle między jednem, a drugiem i spowodujmy, by takie wahanie się nabrało charakteru czysto mechanicznego, przyjmując znaną formę sprężyny prostej i dziecinnej. Wtedy to właśnie przedstawi nam się obraz, który spostrzegaliśmy dotychczas we wszystkich przedmiotach śmiesznych, obraz *mechanizmu wcielonego w istotę żywą* i przez to powstanie komizm.

Dość długo już zatrzymaliśmy się na tym pierwszym przykładzie dyabełka na sprężynach, ażeby wytłomaczyć w jaki sposób wyobraźnia komiczna stopniowo, w miejsce mechanizmu materyalnego podstawia mechanizm moralny. Przypatrzmy się jeszcze kilku innym zabawom dziecinnym, ograniczając się już tylko do ogólnikowych uwag.

II. *Pajac na sznurku.* Mamy niezliczoną ilość takich scen w komedyach, w których osoby zdają się poruszać i działać według własnej woli, zupełnie zachowując pozory własnego życia; gdy jednak na nie patrzymy z innej strony, wydają nam się jako zwykłe zabawki w ręku tych, którzy się niemi bawią. Nie wielki stosunkowo istnieje przedział między pajacem, którego dziecko porusza zapomocą sznurka, a Gerontem i Argantem poruszanych przez

Scapina. Posłuchajmy n. p. co Scapin sam mówi: „*Maszyna* już znaleziona“, albo „Niebo samo sprowadza ich w moje sieci“ itd. Widz zawsze staje po stronie wyprowadzających w pole. Dzieje się to instynktownie, a także dlatego, że przynajmniej w wyobraźni człowiek woli być oszukującym, niż oszukiwanym. Wiąże się więc z oszukującym i odtąd jak dziecko, któremu udało się wydostać lalkę od jakiegoś towarzysza, zaczyna sam poruszać maryonetkę, której nici złapał w swoje ręce. Ten ostatni warunek nie jest jednak nieodzownym; możemy tak samo dobrze pozostać poza obrębem tego, co się dzieje na scenie, bylebyśmy odnieśli wrażenie jakiegoś działania mechanicznego. To się dzieje n. p. wtedy, gdy jakaś osoba komedyi waha się, w którym kierunku pójść, podczas gdy dwa przeciwne kierunki naprzemian ją przyciągają: tak n. p. Panurge radzi się Piotra i Pawła, czy powinien się żenić. Zaznaczam, że autor zawsze stara się personifikować obydwa kierunki, bo jeżeli nie widzowie, to przynajmniej aktorzy trzymają w swem ręku sznurki, które wprawiają akcyę w ruch.

Wszelka powaga życiowa płynie z naszego świadomego działania. Uczucia, któreśmy w sobie rozwinęli; namiętności, które w nas dojrzewały; czyny, które rozważaliśmy, powstrzymywali lub też wykonali; słowem wszystko to, co płynie z nas i co jest niezaprzeczenie naszą tylko własnością, to tylko zawsze nadaje życiu nastrój poważny, a czasami

nawet tragiczny. Czego potrzeba, aby to wszystko przemienić w komedyę? Trzebaby sobie wyobrazić, że ta powierzchowna wolność kryje za sobą grę sznurków i że jesteśmy wszyscy na tym ziemskim padole, jak powiada poeta: „najzwyklejszemi maryonetkami, których nici konieczność w swojem dzierży ręku“. Nie ma więc sceny prawdziwej, poważnej lub tragicznej nawet, którejby wyobraźnia nie mogła doprowadzić do śmieszności zapomocą tego prostego obrazu. Nie ma innej zabawy, przed którąby tak obszerne pole działania stało otworem.

III. *Kula ze śniegu.* (Boule de neige). W miarę jak coraz bardziej postępujemy w studyum rozmaitych procesów komedyi, zaczynamy też lepiej rozumieć rolę, którą tu odgrywają wspomnienia z dzieciństwa. Te wspomnienia nie odnoszą się może specyalnie do tej lub tamtej gry, jak raczej do mechanicznej sprężyny, której ta gra jest zastosowaniem. Tę samą sprężynę ogólną możnaby zresztą odnaleźć w grach najróżnorodniejszych, tak jak n. p. arya z tej samej opery powtarza się w rozmaitych fantazyach muzycznych. Przedewszystkiem uchwyćmy rzecz najważniejszą, przechodzącą nieznacznymi stopniami od zabawy dziecinnej do zabawy dorosłych, mianowicie pewien *szemat* kombinacyj, albo jeśli kto woli, formułkę abstrakcyjną, której te gry są specyalnem zastosowaniem. Oto n. p. kula ze śniegu, w miarę jak się toczy, staje się coraz większą. Można to samo zastosować do oło-

wianych żołnierzy, ustawionych szeregiem i razem związanych nitką. Jeżeli pociągniemy pierwszego żołnierza, to upadnie on na drugiego, drugi przewali trzeciego i w ten sposób dalej, dopóki wszystkie żołnierze nie zostaną przewalone. Albo niechaj to będzie pałac z kart pracowicie zbudowany: jeżeli potrącimy pierwszą kartę, to ta jeszcze stawia lekki opór, druga wstrząśnięta rychlej się ruszy i w ten sposób robota zniszczenia wzmagając się coraz bardziej, zmierza do końcowej katastrofy. Wszystkie te przedmioty są bardzo różnorodne, lecz poddają nam, rzec można, to samo abstrakcyjne złudzenie: skutku wzmagającego się stale w ten sposób, że nic nie znacząca przyczyna dochodzi mocą naturalnego postępu do jakiegoś wielkiego i nieoczekiwanego rezultatu. Otwórzmy teraz pierwszą lepszą książkę z obrazkami dla dzieci, a zobaczymy w jaki sposób ten sam motyw zbliża się już swą formą do jakiejś sceny komicznej. Oto n. p. widzimy na obrazku gościa wchodzącego pośpiesznie do salonu: potrąca jakąś panią, ta wylewa filiżankę z herbatą na jakiegoś pana, który poślizgnął się, wybija szybę w oknie, szyba pada na ulicę, na głowę jakiegoś policyanta, który znowu zwołuje całą policyę itd. Ten sam motyw znajdujemy w licznych obrazach dla dorosłych. W tych humorystycznych „historyjkach bez słów", bardzo często widzimy jakiś przedmiot ruszony z miejsca, a wszystkie osoby jakby solidaryzujące się z nim i w ten sposób przedmiot

wywołuje mechanicznie coraz poważniejsze zmiany w sytuacyach osób. Przejdźmy teraz do komedyi. Ileż scen zabawnych, ile komedyj nawet, dałoby się sprowadzić do tego pierwotnego typu. Odczytajmy n. p. opowiadanie Chicanneau'a z „Plaideurs“: widzimy tam jedne procesy wchodzące w drugie, skutkiem czego mechanizm funkcyonuje coraz szybciej, (Racine wywołuje w nas to uczucie wzrastającej ciągle chyżości, przyśpieszając coraz bardziej terminy jednych procesów, wytoczonych przeciwko drugim) aż nareszcie dochodzi do tego, że proces zaczęty dla wiązki siana, kończy się utratą prawie całego mienia. Podobny układ spotykamy też w niektórych scenach Don Quichotta, n. p. poganiacz mułów uderza Sancho Pancę, ten potrąca Maritornę, na którą znowu pada właściciel oberży itd. Jeżeli przejdziemy teraz do fars nowoczesnych, to znajdziemy tam taką obfitość przykładów, że istotnie trudno wyliczać wszystkie formy, pod któremi powtarza się w nich ta sama kombinacya. Najczęściej spotykamy takie ułożenie sytuacyi, że jakiś przedmiot (n. p. list), będący niezmiernej wagi dla jakichś osób, zatracił się i teraz należy go odnaleźć za każdą cenę. Nieuchwytny ten przedmiot wymyka się zawsze właśnie w chwili, gdy już zdaje się być uchwyconym i toczy się po przez całą sztukę, potrącając po drodze o wypadki coraz ważniejsze i coraz mniej spodziewane. To wszystko niezmiernie przypomina zabawę dziecinną i dzieje się jeszcze ciągle na modłę kul ze śniegu.

Właściwością prawie każdej kombinacyi mechanicznej jest jej *powrotność*. Dziecko bawi się, widząc, jak kula rzucona na kręgle, przewraca wszystko po drodze, tworząc coraz liczniejsze szkody; lecz cieszy się jeszcze więcej, jeśli kula, po rozmaitych zataczaniach się i wahaniach, nareszcie wraca do miejsca, z którego była wyszła. Innemi słowy, mechanizm dopiero co opisany, jest już dość zabawny, jeżeli idzie po linii prostej; staje się jednak jeszcze zabawniejszym, jeżeli ruch jego jest kołowy i skutkiem fatalnego sprzągnięcia przyczyn i skutków wszystkie usiłowania jakiejś osoby kończą się zaprowadzeniem jej znowu do tego miejsca, skąd była wyszła. Prawie wszystkie farsy grawitują około tej głównej myśli. Koń zjadł przypadkiem kapelusz słomkowy. Ponieważ w całym Paryżu istnieje tylko jeszcze jeden taki kapelusz, trzeba go więc odnaleźć za każdą cenę. Kapelusz ten, wymykając się z ręki zawsze w decydującej chwili, każe biec za sobą przez cały ciąg sztuki głównemu jej bohaterowi, a ten znowu pociąga za sobą wszystkie inne osoby; tak jak magnes, przenosząc swoją właściwość z cząsteczki na cząsteczkę, przyciąga opiłki żelazne przyczepione jedne do drugich. I gdy nareszcie po najrozmaitszych perypetyach, cel już wydaje się osiągniętym, okazuje się, że ów upragniony kapelusz jest tym samym, który miał być zjedzonym przez konia. Taką samą odyseję widzimy w innej, niemniej sławnej komedyi Labicha. Pokazują nam najpierw starego kawa-

lera i starą pannę, zajętych grą w karty, która od dawna jest ich codzienną rozrywką. W tajemnicy jedno przed drugiem, zwrócili się oboje do tej samej agencyi małżeńskiej. Poprzez tysiączne trudności, przechodząc od jednego niepowodzenia w drugie, biegną oboje przez cały ciąg sztuki na schadzkę, na której poprostu spotykają się ze sobą. Ten sam efekt kołowy, taki sam powrót do punktu, z którego się wyszło, widzimy w jednej z nowszych sztuk. Prześladowany mąż wyrywa się ze znienawidzonego otoczenia żony i teściowej i bierze rozwód; żeni się po raz drugi i ta skombinowana gra rozwodu i małżeństwa sprowadza mu na kark dawną żonę w znacznie nieznośniejszej roli: nowej teściowej.

Częste powtarzanie się właśnie tego rodzaju komizmu, zwróciło na siebie uwagę filozofów. Zrobić długą drogę po to, aby mimowiednie wrócić do punktu, z którego się wyszło, to znaczy zrobić wielki wysiłek bez żadnego celu. To naprowadziło na definicye, usiłujące uchwycić istotę komizmu z tej właśnie strony. Taką jest może geneza określenia Herberta Spencera, że śmiech jest oznaką usiłowań, natrafiających na próżnię. Już Kant powiedział: „Śmiech pochodzi z oczekiwania, które się nagle obróciło w niwecz". Przyznaję, że te definicye dałyby się w zupełności odnieść do naszych ostatnich przykładów; i tu jednak należałoby poczynić pewne zastrzeżenia, gdyż istnieje wiele bezskutecznych usiłowań, które bynajmniej nie pobudzają do śmie-

chu. Jeśli w ostatnich przykładach przedstawiliśmy istotnie wielkie przyczyny, zmierzające do małego skutku, to jednak tuż przedtem daliśmy inne przykłady, które mogłyby spowodować wprost przeciwne określenie: wielkich skutków wynikłych z małej przyczyny. Widzimy więc, że ta ostatnia definicya nie ma większej wartości niż pierwsza. Dysproporcya między przyczyną a skutkiem, ujawniona w tem lub tamtem znaczeniu, nigdy nie będzie bezpośredniem źródłem śmiechu. Śmiejemy się z czegoś, co nam ta dysproporcya w pewnych wypadkach ujawnić może, mianowicie z jakichś specyalnych kombinacyj mechanicznych, prześwietlających po przez szereg przyczyn i skutków. Jeżeli spuścimy z oka tę kombinacyę, wypuścimy też z ręki jedyną nić, mogącą przeprowadzić nas przez zawiły labirynt komizmu. Jeżeli będziemy się kierowali jakąś stałą regułą, to może zdołamy ją zastosować do pewnych, należycie dobranych wypadków, na ogół jednak, reguła ta będzie wystawiona na niefortunne spotkanie pierwszego lepszego przykładu, który ją obali.

Dlaczego jednak śmiejemy się z tych mechanicznych kombinacyj? Jest to bezwątpienia rzeczą osobliwą, że historya pewnych indywidyów lub grup ukazuje nam się w danej chwili jako gra sprężyn lub sznurków, lecz skąd się bierze specyalny charakter tej osobliwości? Dlaczego ona jest śmieszną? Na to pytanie, które przedstawiało nam się już w rozmaitych formach, zawsze w ten sam sposób

będziemy odpowiadali. Sztywny mechanizm, który przychwytujemy od czasu do czasu wpośród żywej zmienności spraw ludzkich, ma dla nas specyalne zainteresowanie, bo ujawnia nam jakby *roztargnienie* życia samego. Gdyby zjawiska mogły bezustannie uważnie czuwać nad swoim własnym biegiem, nie byłoby zderzeń, spotkań i ruchów kołowych; wszystko postępowałoby bezustannie i toczyłoby się ciągle naprzód. Taksamo gdyby wszyscy ludzie zawsze uważnie baczyli na życie, gdyby byli w ciągłej styczności z innymi, a także ze sobą, to wtedy w obrębie spraw ludzkich nic nie poruszałoby się za pośrednictwem sznurków ani sprężyn. Komizm oświetla tę stronę ludzi, z której podobni są do rzeczy; odsłania taki widok zdarzeń ludzkich, który naśladuje swoją specyalną sztywnością zwykły mechanizm, automat, słowem ruch bez udziału życia. Komizm wyraża tedy pewnego rodzaju niedoskonałość indywidualną lub zbiorową, niedoskonałość wymagającą natychmiastowej poprawy. Śmiech jest właśnie taką poprawką. Jest on jakby gestem społecznym, który podkreśla i karci roztargnienie ludzi i wypadków.

Te rezultaty zachęcają nas do dalszych poszukiwań. Zajmowaliśmy się dotychczas wynajdywaniem w zabawach ludzkich pewnego rodzaju kombinacyj, właściwych zabawom dziecinnym. Jest to zupełnie empiryczny sposób rozumowania. Nadeszła jednak chwila, w której możnaby się już pokusić o dedukcyę metodyczną i kompletną i sprowadzić różno-

rodne i zmienne formy komedyi do jakichś zasad stałych i prostych, widocznych tylko u źródła, w komedyi samej. Komedya, jak już powiedzieliśmy, kombinuje w ten sposób wypadki, że w zewnętrzne formy życiowe wciela jakiś mechanizm. Określmy tedy zasadnicze rysy powodujące, że życie poprzez nie widziane, zdaje się polegać na prostym mechanizmie. Wystarczy potem przejść do rysów przeciwnych, ażeby uzyskać teoretyczną definicyę, (tym razem już ogólną i zupełną), wszystkich procesów komedyi prawdziwej lub możliwej.

Życie przedstawia nam się jako pewnego rodzaju ewolucya w czasie i komplikacya w przestrzeni. Rozważane pod względem czasu, życie jest ciągłym rozwojem istnienia coraz bardziej się starzejącego t. zn. nie powracającego i nie powtarzającego się nigdy. Rozważane pod względem przestrzeni, życie przedstawia naszym oczom żywioły współistniejące, tak ścisłą ze sobą związane łącznością, tak wyłącznie jedne dla drugich stworzone, że żaden z nich nie mógłby równocześnie należeć do dwóch różnych organizmów. Każda istota żywa jest więc zamkniętym szeregiem zjawisk, niezdolnych przecinać się z innymi szeregami. Wieczna zmiana wyglądu, niepowrotność, zupełna indywidualność zamkniętego w sobie szeregu zjawisk, oto zewnętrzny charakter (prawdziwy lub wydający się takim), odróżniający istotę żywą od zwykłego mechanizmu. Weźmy teraz przeciwieństwo tego wszystkiego, a dostaniemy trojakie procesy, które możnaby nazwać

powtórzeniem, odwróceniem, przecinaniem się szeregów zjawisk. Łatwo się domyślić, że te trzy procesy są zwyczajnymi i jedynymi środkami wodewilu lub farsy.

Możnaby odnaleźć rozmaitą ich mieszaninę we wszystkich scenach, które przeszliśmy dotychczas, a tembardziej w zabawach dziecinnych, których mechanizm reprodukują. Przystępując teraz do analizy tych zjawisk, sądzę, że lepiej zbadać je w stanie czystym, na zupełnie nowych przykładach. Nie nastręczy to nam zbyt wielkich trudności, bo te zjawiska spotykamy w stanie czystym zarówno w komedyi klasycznej, jak też w sztukach nowoczesnego repertuaru.

I. *Powtórzenie.* Nie mamy na myśli słowa lub frazesu powtarzanego przez jakąś osobę, bo o tem przedtem była mowa; lecz idzie nam tu o całą sytuacyę, to zn. o pewną kombinacyę okoliczności, wracających po kilka razy, które w ten sposób przecinają zmienny bieg życia. Doświadczenie okazuje nam także ten rodzaj komizmu, lecz w stanie jeszcze niezupełnie rozwiniętym. N. p. spotykam na ulicy dawno niewidzianego przyjaciela; sytuacya ta nie ma w sobie nic komicznego. Jeżeli jednak tego samego dnia spotkam go po raz drugi, trzeci i czwarty, zaczniemy się w końcu obaj śmiać z tego dziwnego „zbiegu“ okoliczności. A teraz wyobraźmy sobie szereg urojonych wypadków, wywołujących dostateczne złudzenie rzeczywistości i przypuśćmy wśród

tego naprzód postępującego szeregu, jedną i tę samą scenę, powtarzającą się bądź to między temi samemi, bądź też między rozmaitemi osobami: wówczas również będziemy mieli zbieg okoliczności, lecz już znacznie mniej zwykły. Tego rodzaju powtórzenia używają właśnie w komedyach. Jest ono tem śmieszniejsze, im bardziej skomplikowana jest scena powtarzana i im to powtórzenie jest naturalniej przeprowadzonem. Te dwa warunki zdają się napozór wykluczać, zręczność autora powinna je jednak pogodzić.

Farsa nowoczesna wyzyskuje ten proces powtórzenia w najrozmaitszych jego formach. Jedną z form często będącą w użyciu jest przeprowadzenie pewnej grupy osób przez wszystkie akty, postawienie ich w najrozmaitszych środowiskach, lecz zawsze w ten sposób, aby w najróżnorodniejszych warunkach odtwarzał się ten sam szereg zdarzeń lub niepowodzeń. W kilku sztukach Moliera bardzo wyraźnie przeprowadzone jest takie powtórzenie scen. N. p. *Szkoła kobiet* po trzykroć w rozmaitych czasach powtarza ten sam efekt: I raz, Horacy opowiada Arnolfowi w jaki sposób postanowił podejść opiekuna Agnieszki, którym okazuje się właśnie Arnolf. II raz, Arnolfowi zdaje się, że uniemożliwił zamiary Horacego. III raz, Agnieszka wyzyskuje zabiegi Arnolfa na korzyść Horacego. Takie same regularne następstwo w czasie mamy w *Szkole mężów*, w *Roztrzepanym*, a szczególnie w *George Dandin*, gdzie również ten sam efekt trzy

razy się powtarza: I raz, George Dandin spostrzega się, że żona go zdradza; II raz, przywołuje teściów na pomoc; III raz, sam George Dandin przeprasza za wszystko.

Czasami ta sama scena reprodukuje się między rozmaitemi grupami osób. Bardzo często pierwszą grupę stanowią państwo, a drugą służący, którzy powtarzają w innym tonie, w stylu mniej szlachetnym tę samą scenę, którą przedtem odegrali ich chlebodawcy. Jedna część *Dépit Amoureux* jest skonstruowana według tego planu, tak samo *Amphitryon*. W zabawnej komedyjce Benedixa *Der Eigensinn* porządek jest odwrotny; państwo właśnie reprodukują scenę uporu, której służący dali im przykład.

Bez względu na to jednak, między jakiemi osobami rozgrywają się te symetryczne sytuacye, istnieje głęboka różnica między komedyą klasyczną, a współczesną. Cel będzie w obydwu razach ten sam, mianowicie wprowadzenie w wypadki pewnego matematycznego porządku, z zachowaniem jednak wrażenia prawdopodobieństwa t. zn. życia. Różnymi natomiast będą środki. W farsach nowoczesnych po największej części działa się wprost na rozum słuchaczy. Choćby zbieg okoliczności był jak najbardziej osobliwym, to stanie się on przecież prawdopodobnym, jeżeli go rozum uzna; aby tak się stało, trzeba go w tym kierunku powoli przygotowywać. Przeciwnie dzieje się w komedyach Moliera. Powtarzanie staje się tu naturalnem, dzięki

specyalnym skłonnościom osób działających, a nie publiczności. Każda z tych osobistości przedstawia siłę, działającą w pewnym kierunku, a ponieważ te rozmaite siły o stałych kierunkach zawsze łączą się ze sobą tak samo, więc podobna sytuacya powtarza się między niemi zupełnie naturalnym sposobem. Komedya sytuacyi tak pojęta, graniczy już z komedyą charakterów. Zasługuje też na miano klasycznej, jeżeli prawdą jest, że sztuką klasyczną będzie ta, która nigdy nie wymaga więcej od skutku, aniżeli włożyła w przyczynę.

II. *Odwrócenie.* Ten drugi proces ma tyle wspólnego z pierwszym, że ograniczymy się tylko na jego określeniu, nie wdając się wcale w praktyczne zastosowanie. Jeżeli wyobrazimy sobie grupę osób w jakiejś poważnej sytuacyi, to potrafimy wywołać scenę komiczną jedynie przez to, że odwrócimy sytuacyę i pozamieniamy role. Tego rodzaju jest podwójna scena ocalenia w „Podróży p. Perrichon“. Nie jest koniecznie potrzebnem, aby obie symetryczne sceny rozgrywały się przed naszemi oczami. Wystarczy przedstawić nam jedną, jeśli tylko istnieje pewność, że myślimy o drugiej. W ten sposób śmiejemy się z podsądnego, prawiącego morały sędziemu, z dziecka, które wyobraża sobie, że może dawać nauki rodzicom, słowem z wszystkiego co da się podporządkować pod rubrykę „odwróconego świata“.

Często pokazują nam człowieka, przygotowują-

cego sieci, w które sam wpada. Historya prześladowcy, który staje się w końcu ofiarą własnej złości, lub oszukanego oszusta jest tematem bardzo wielu komedyj. Spotykamy się z tem już w starych farsach: Adwokat Pathelin podaje swojemu klientowi jakiś kruczek, celem zmylenia sędziego; klient wyzyskuje ten kruczek, aby nic nie zapłacić adwokatowi. Kłótliwa żona wymaga od męża, aby on wykonywał wszelką pracę w gospodarstwie; wypisuje mu nawet wszystkie szczegóły na kartce papieru. Gdy wpada do wiadra, mąż wzbrania się ją wyciągnąć mówiąc: „tego nie ma na mojej kartce“. Nowsza literatura wytworzyła mnóstwo waryacyj na temat okradzionego złodzieja. We wszystkich tych wypadkach idzie o odwrócenie ról lub o sytuacyę, zwracającą się przeciwko temu, który ją wywołał.

Jeżeli jakaś scena komiczna często się powtarza, to wtedy przechodzi ona w stadyum stałej „kategoryi“ lub modelu. Staje się zabawną sama przez się, bez względu na przyczyny, które spowodowały pierwotnie jej komiczność. Skutkiem tego nowe sceny, choć wcale nie komiczne, staną się niemi z chwilą, gdy przypominają tamte z jakiegokolwiek względu. Wywołują bowiem w naszym umyśle mniej lub więcej jasno obraz, któryśmy już uznali za śmieszny. Podporządkują się pod pewien rodzaj, któremu nadaje piętno jakiś oficyalnie uznany typ komizmu. Scena „okradzionego złodzieja“ jest właśnie taką kategoryą. Komizm, który ta scena w sobie

zawiera, promieniuje na całą masę innych scen i wreszcie czyni śmiesznem nawet każde niepowodzenie, spowodowane własną winą, bez względu na to, jaką będzie wina, a jakiem niepowodzenie. — Co więcej, śmieszną będzie nawet prosta aluzya do owego niepowodzenia, jakieś słowo, które je przypomina. „Sam tego chciałeś George Dandin“, powiedzenie to nie byłoby może tak bardzo śmiesznem, gdyby nie pogłębiały go rozmaite komiczne wspomnienia.

III. Przystępujemy obecnie do *przecinania się szeregów zdarzeń*. Jest to efekt komiczny, objawiający się w najróżnorodniejszych formach i dlatego bardzo trudno ustalić jego definicyę. Mojem zdaniem, możnaby go określić mniej więcej w następujący sposób: *Jakaś sytuacya zawsze będzie śmieszną, jeżeli należy równocześnie do dwóch, zupełnie niezależnych od siebie szeregów zdarzeń i jeżeli można ją równocześnie zrozumieć w dwóch zupełnie odmiennych znaczeniach.*

W tej chwili przychodzi nam myśl *qui pro quo*. Jest to właśnie sytuacya, mająca równocześnie dwa rozmaite znaczenia, jedno możliwe, które nadają jej aktorowie, a drugie realne, nadane jej przez publiczność. Rozumiemy istotne znaczenie sytuacyi, gdyż pokazano nam wszystkie jej strony; aktorowie natomiast znają tylko jedną z nich i stąd płyną wszystkie ich pomyłki, fałszywe sądy o tem, co się dokoła nich dzieje i także o tem, co sami

czynią. Widzowie przechodzą od sądu fałszywego do prawdziwego; wahają się między znaczeniem możliwem i realnem, a to kołysanie się umysłu między dwiema przeciwnemi interpretacyami jest właśnie jednym z ważniejszych powodów zabawy, którą *qui pro quo* nastręcza. Nic dziwnego, że niektórych filozofów uderzyło przedewszystkiem to kołysanie się umysłu i że skutkiem tego dopatrywali się istoty komizmu w zderzeniu się, w przeciwstawieniu dwóch zaprzeczających sobie sądów. Definicya ich odnosi się tylko do nielicznych wypadków, a nawet w tych wypadkach nie tłomaczy wcale zasady komizmu, tylko jedno z jego mniej lub więcej odległych następstw. *Qui pro quo* komedyi jest tylko specyalnym wypadkiem zjawiska znacznie ogólniejszego, mianowicie przecinania się niezawisłych szeregów zdarzeń; nie jest też wcale śmiesznem samo w sobie, a jest niem tylko o tyle, o ile jest *znamieniem* takiego przecinania się.

W *qui pro quo* każda z osobistości wcielona jest w pewien szereg wypadków, odnoszących się do niej, o których dokładnie jest poinformowaną i do których stosuje swe słowa i czyny. Każdy szereg, odnoszący się do pewnych tylko osobistości, rozwija się niezależnie od innych; nagle spotykają się one ze sobą i to w takich warunkach, że czyny i słowa będące częścią jednego z nich, mogłyby tak samo stosować się do drugiego. Stąd nieporozumienie, stąd dwuznaczność, które jednak nie są śmieszne same w sobie, a stają się niemi dopiero

przez to, że zaznaczają spotkanie się dwóch niezależnych szeregów. Dowodem tego jest, że autor musi nieustannie zwracać naszą uwagę na podwójny fakt niezależności i zbieżności szeregów. Osiąga on to, powtarzając ciągle fałszywą groźbę rozerwania się dwóch zbiegających się szeregów. Każdej chwili wszystko grozi zawaleniem i wszystko znowu wraca do równowagi i ta gra właśnie pobudza nas do śmiechu w znacznie większej mierze, aniżeli wahanie się umysłu między dwoma sprzecznemi twierdzeniami. Pobudza zaś nas do śmiechu dlatego, że jasno uwidocznia nam przecinanie się dwóch niezawisłych szeregów, co jest właśnie prawdziwem źródłem efektu komicznego.

Dlatego też *qui pro quo* jest tylko jednym z licznych objawów przecinania się szeregów; jest jednym ze środków (być może najbardziej sztucznym) uzewnętrznienia się tego przecinania. Nie jest jednak wcale środkiem jedynym. W miejsce dwóch szeregów współczesnych, możnaby też wziąć jeden szereg starszy a drugi aktualny. Jeżeli oba szeregi mogą się przeciąć w naszej wyobraźni, wtedy wprawdzie nie powstanie *qui pro quo*, efekt jednak nie przestanie być komicznym. Przypomnijmy sobie uwięzienie Bonivarda w zamku Chillon i oto mamy pierwszy szereg wypadków. Wyobraźmy sobie potem Tartarina, podróżującego po Szwajcaryi, zaaresztowanego i zamkniętego do więzienia i to będzie drugi szereg faktów, niezależny od pierwszego. Wyobraźmy sobie teraz, że Tartarin jest

przykuty do tego samego łańcucha, co Bonivard i że obie historye schodzą się ze sobą, to wtedy powstanie z tego scena bardzo zabawna, znacznie zabawniejsza od tych wszystkich, które zdołała wymyśleć wyobraźnia Daudeta. Wiele wypadków heroi-komicznych dałoby się w ten sposób rozłożyć. Komiczna transpozycya zdarzeń starożytnych w nowoczesne wywodzi się z tej samej zasady.

Labiche wyzyskał ten sposób pod najrozmaitszemi postaciami. Czasem zaczyna od przedstawienia niezależnych szeregów wydarzeń i bawi się potem ich pomieszaniem i przecinaniem się wzajemnem; weźmie jakieś zamknięte koło ludzi, n. p. orszak weselny i każe im wpaść w zupełnie obce otoczenie, w które jakiś zbieg okoliczności pozwala im się wsunąć. Czasem po przez cały ciąg sztuki zachowa jedną tylko grupę osób, lecz sprawi, że niektóre z tych osób mają coś do ukrycia, zmuszone są porozumiewać się między sobą i grają w końcu małą komedyę w obrębie wielkiej. Każdej chwili jedna z komedyj już ma przeszkodzić drugiej, później wszystko znowu dobrze się układa i równoległość obu szeregów trwa spokojnie dalej. Czasem znowu wsunie w realny szereg wypadków jakiś szereg idealny n. p. przeszłość, którą chcianoby ukryć i która co chwilę wkracza w teraźniejszość, aż wreszcie znowu następuje równowaga w sytuacyach, grożących co chwila rozbiciem. Zawsze jednak spotykamy dwa szeregi niezależne od siebie i zbieg ich tylko częściowy.

Nie pójdziemy dalej w tej analizie środków, którymi się posługują autorowie fars. Czy nastąpi przecinanie się szeregów, ich odwrócenie lub powtórzenie, przedmiot będzie zawsze ten sam: osiągnięcie tego, cośmy nazwali *zmechanizowaniem życia.* Bierze się jakiś szereg czynów i stosunków, powtarza go się jeszcze raz, odwraca, albo przenosi *en bloc* w inny szereg, z którym się ten szereg zbiega w kilku punktach; to wszystko są czynności wynikające z traktowania życia, jako zwykłego mechanizmu o powrotnych efektach, jako automatu, mającego do dyspozycyi zawsze te same kawałki. Życie realne przemieni się w farsę wtedy, gdy wytworzy naturalne efekty tego samego gatunku t. zn., jeżeli zapomni na chwilę o sobie samem. Gdyby życie zawsze było świadomem siebie, ciągłość jego zmian nie przerwałaby się ani na chwilę, postęp byłby niewzruszony, a łączność nierozerwalna. I w tem znaczeniu możnaby określić komizm sytuacyi jako roztargnienie rzeczy lub wypadków, tak samo jak komizm charakterów indywidualnych jest zawsze jakiemś podstawowem roztargnieniem osoby. Roztargnienie rzeczy lub wypadków jest czemś wyjątkowem, skutki jego są błahe, a nadto jest ono zwykle niepoprawnem, tak że rola poprawcza śmiechu nie ma tu wielkiego znaczenia. Dlatego nikomu może nie przyszłoby na myśl komizmu tego rozwijać, układać go w system i tworzyć dla niego odrębną sztukę, gdyby śmiech sam w sobie nie był przyjemnością i gdyby ludzie nie chwytali w lot

każdej ku niemu sposobności. W ten sposób tłomaczy się farsa, która jest w stosunku do życia realnego tem, czem pajac w stosuku do człowieka żywego, mianowicie bardzo sztuczną przesadą sztywności, zawartej w rzeczach lub wypadkach. Słabą jest nić wiążąca farsę ze życiem. Jest to raczej gra, która jak wszystkie gry rozwija się wedle wpierw przyjętej umowy. Komedya charakterów zapuszcza natomiast głębokie korzenie w bezmiar ludzkiego życia. O niej przedewszystkiem będziemy mówili w ostatniej części naszego studyum. Przedtem jednak musimy jeszcze zanalizować pewien rodzaj komizmu, podobny z wielu względów do farsy, a mianowicie komizm słów.

II.

Wytworzenie osobnej kategoryi dla komizmu słów, może się wyda niejednemu rzeczą trochę sztuczną, dlatego że większość wyżej roztrząsanych efektów komicznych również wytwarzała się za pośrednictwem słowa. Co innego jednak jest komizm wyrażony słowami, a co innego komizm słowami powołany do życia. Pierwszy możnaby, ściśle biorąc, przetłómaczyć na inny język, jakkolwiek traci on część swego znaczenia, skutkiem przejścia do nowego społeczeństwa o innych obyczajach, innej literaturze, a szczególnie o innych kojarzeniach myślowych. Drugi natomiast, zawdzięczając wszystko

specyalnej strukturze zdania lub doborowi słów, bardzo rzadko nadaje się do przetłomaczenia. Komizm słów, zapomocą języka nie konstatuje roztargnienia, właściwego osobom lub rzeczom, podkreśla natomiast roztargnienie języka samego. W tym wypadku język sam staje się śmiesznym.

Prawda, że zdania nie tworzą się same przez się i jeżeli z nich się śmiejemy, to moglibyśmy przy tej samej sposobności śmiać się z ich autorów. Nie jest to jednak koniecznym warunkiem. Zdanie i słowo, mają swoją niezależną siłę komizmu, a najlepszym na to dowodem będzie, iż często nie potrafimy powiedzieć z kogo się śmiejemy, choć czujemy doskonale, że coś jest przecież przyczyną śmiechu.

Osobą, wywołującą śmiech, nie musi być koniecznie ta, która mówi. W tem miejscu należy odróżnić zwroty *komiczne* (comique) od *dowcipnych* (sprituel). Zdaje mi się, że jakiś zwrot możnaby nazwać komicznym, jeżeli wzbudza śmiech z osoby, która go wypowiedziała; dowcipnym zaś, jeżeli wywołuje śmiech z nas, albo z osób trzecich. Najczęściej trudno roztrzygnąć, czy jakiś zwrot jest komicznym lub dowcipnym; jest on po prostu śmiesznym.

Zanim przejdziemy dalej, może należałoby zbadać zblizka to, co nazywamy dowcipem *(esprit)*. Jakiś zwrot dowcipny co najmniej wywołuje w nas uśmiech, studyum o śmiechu nie byłoby więc zupełnem, gdyby zaniedbano pogłębić naturę dowcipu

(esprit) i rozjaśnić jego pojęcie. Boję się jednak, że to subtelne zjawisko należy do rzędu tych ciał, które się rozkładają pod wpływem światła.

Trzeba przedewszystkiem rozróżnić dwa znaczenia francuskiego słowa *esprit*, jedno szersze, a drugie ciaśniejsze. W najszerszem znaczeniu tego słowa, zdaje mi się, że rozumiemy przez *esprit* pewien *dramatyczny* sposób myślenia. Człowiek obdarzony owem esprit nie posługuje się pojęciami jakby symbolami martwymi i bezdusznymi, ale widzi je przed sobą, słyszy je, a przedewszystkiem daje im między sobą prowadzić dyalogi, jakby były żywemi osobami. Inscenizuje je, a siebie potroszę także. Naród dowcipny (spirituel) będzie z pewnością narodem lubującym się w teatrze. W każdym człowieku dowcipnym (homme d'esprit) tkwi kawałek poety, taksamo jak każdy dobrze czytający ma w sobie zdolności aktorskie. Umyślnie robię to zestawienie, bo między temi czterema określeniami łatwo da się wynaleźć związek. Ażeby dobrze czytać, wystarczy znać tę część sztuki aktorskiej, którą można pojąć rozumem; żeby natomiast dobrze grać, trzeba być aktorem z całego serca i z całej duszy. Taksamo twórczość poetycka wymaga jakby pewnego zapomnienia siebie. Człowiek dowcipny natomiast, zawsze wyziera z poza tego, co czyni lub mówi, nie zatapiając się w tem bez pamięci, bo włożył w to tylko swą inteligencyę.

Jeżeli esprit polega wogólności na patrzeniu na rzeczy *sub specie theatri*, to w szczególniejszych

wypadkach odnosi się przedewszystkiem do jednego rodzaju sztuki dramatycznej, do komedyi. Stąd ciaśniejsze znaczenie wyrazu, to właśnie, które nas zajmuje ze stanowiska teoryi śmiechu. W tem znaczeniu nazwiemy esprit zdolnością do szkicowania *en passant* scen jakby wziętych z komedyi, do szkicowania ich tak dyskretnego, lekkiego i pośpiesznego, że wszystko już się skończyło, zanim zdołaliśmy się rozejrzeć w sytuacyi.

Któż są aktorowie tych scen? Z kim ma do czynienia człowiek dowcipny? Przedewszystkiem z osobami rozmawiającemi z nim, gdy dowcip jego jest odpowiedzią na ich słowa. Często zwraca się do osoby nieobecnej, o której przypuszcza, że coś powiedziała. Najczęściej zwraca się do wszystkich ludzi, a raczej do ich zdrowego rozsądku, który umie sobie zjednać, przemieniając w paradoks jakieś pojęcie ogólnie uznane, lub posługując się zdaniem powszechnie przyjętem, albo wreszcie parodyując jakiś znany cytat lub przysłowie. Porównajmy te drobne scenki między sobą, a osiągniemy prawie zawsze waryacyę na znany z komedyi temat: „złodzieja okradzionego“. Chwyta się jakąś przenośnię, frazes, lub rozumowanie i zwraca się je przeciwko temu, który je skonstruował lub mógł był to uczynić. Wykazuje mu się, jakoby powiedział coś, czego nie chciał i dał się skutkiem tego złapać w sidła własnych słów. Temat „złodzieja okradzionego“ nie jest jedynym. Każda

z form komizmu, które dotychczas przeszliśmy, mogłaby się zaostrzyć i przybrać cechę dowcipu.

Każdy zwrot dowcipny można poddać analizie, której aptekarska niejako recepta brzmi jak następuje: Weźmy dany dowcip, rozwińmy go najpierw w scenę z komedyi, następnie odszukajmy gatunek komizmu, pod który ta scena dałaby się podciągnąć; w ten sposób doprowadziwszy dowcip do jego najprostszych składników, osiągniemy jego zupełne wytłomaczenie.

Zastosujmy tę metodę do klasycznego przykładu. „Twoje piersi mnie bolą“ pisała pani de Sévigné do swojej chorej córki. Jeżeli nasza teorya jest słuszna, to należy rozszerzyć ten zwrot i niejako pogrubić go, aby mógł się rozwinąć w scenę komiczną. Znajdujemy przypadkiem taką scenę gotową zupełnie w Moliera *Miłość lekarzem*. Fałszywy lekarz Clitandre, zawołany do córki Sganarella, zadowala się zbadaniem pulsu Sganarella, aby potem, opierając się na sympatyi, która powinna istnieć między ojcem a córką, bez wahania oświadczyć: „Wasza córka jest bardzo chora“. Tak wygląda powyższy zwrot, rozwinięty z dowcipu w komizm. Ażeby uzupełnić tę analizę, należy jeszcze wynaleźć, co jest właściwie komicznego w wypowiedzenia dyagnozy o zdrowiu córki po zbadaniu ojca lub matki. Wiemy już, że jedna z istotnych form komizmu polega na przedstawieniu człowieka żywego, jako pewnego ro-

dzaju ruchomej maryonetki. Aby wywołać w nas podobny obraz, pokazują nam kilka osób, zachowujących się tak, jakgdyby były połączone niewidzialnymi sznurkami, które je równocześnie w ruch wprawiają. Ten obraz właśnie nasuwa nam się w tym wypadku, gdy sympatya, którą przypuszczamy między córką a ojcem, objawia nam się w tak grubo zmateryalizowanej formie.

Rozumiemy teraz dlaczego inni autorowie, traktujący o dowcipie, musieli się ograniczyć tylko na zaznaczeniu ogromnej złożoności materyału, objętego tym terminem, a nie zdołali go nigdy zdefiniować. Istnieje mnóstwo rodzajów objawienia dowcipu, prawie tyle, co sposobów nie okazywania go. Jakże uchwycić te wszystkie cechy wspólne, jeżeli się nie zaczęło od określenia ogólnego stosunku dowcipu do komizmu? Z chwilą jednak, gdy się zdołało uchwycić ten stosunek, wszystko się odrazu rozjaśnia. Między komizmem a dowcipem odnajdziemy wtedy taki stosunek, jak między gotową sceną komedyi, a ulotnym szkicem sceny, którą należy dopiero wypracować. Ile form komizmu, tyle odpowiednich odmian dowcipu. Przedewszystkiem należy więc zdefiniować komizm we wszystkich jego formach i odnaleźć (co już samo jest dość trudną rzeczą) ową nić, łączącą jedną formę z drugą. Przez to odrazu zanalizujemy też dowcip, który nie jest niczem innem, jak tylko komizmem w stanie lotnym. Trzymając się metody odwrotnej, to jest chcąc wprost odnaleźć defi-

nicyę dowcipu, znaczyłoby iść drogą pewnego niepowodzenia. Co powiedzianoby o chemiku, któryby miał do dyspozycyi dane ciała w swojem laboratoryum, a twierdziłby, że może je zbadać tylko wedle ich lotnych śladów w atmosferze.

To zestawienie dowcipu i komizmu wskazuje nam też kierunek, w którym mamy pójść, celem dalszego zbadania komizmu języka. Z jednej strony widzimy, że nie ma istotnej różnicy między słowem komicznem a dowcipnem, z drugiej natomiast doszliśmy do wniosku, że dowcip, jakkolwiek związany z jakimś zwrotem językowym, wywołuje w nas zawsze mniej lub więcej wyraźny obraz sceny komicznej. Z tego słuszny wniosek, że komizm języka powinien odpowiadać punkt za punktem komizmowi czynów i sytuacyi, że jest — jeśli się tak wyrazić można — rzutem komizmu czynów i sytuacyi, dokonanym na płaszczyźnie słów. Wróćmy więc do komizmu czynów i sytuacyj; zbadajmy główne procesy, mocą których go osiągnąć można; zastosujmy te procesy do wyboru słów i budowy zdań, a w ten sposób uzyskamy wszystkie możliwe formy komizmu słów i wszelkie odmiany dowcipu.

I. Powiedzieć lub zrobić coś mimowoli, jedynie pod wpływem sztywności lub też chyżości nabytej, to jest — jak wiadomo — jednem z niewyczerpanych źródeł komizmu. Dlatego roztargnienie jest istotnie komiczne; dlatego też śmiejemy się z każdego objawu sztywności, z gotowych szablonów, słowem

z machinalności w ruchach, postawie, a nawet w rysach twarzy. Czy możnaby podobny rodzaj sztywności zauważyć również w mowie? Tak jest, bezwątpienia, ponieważ istnieją gotowe formułki i stereotypowe zdania. Osoba, wyrażająca się zawsze takim właśnie stylem, byłaby bezustannie komiczną. Aby jakieś odosobnione zdanie mogło być samo przez się komicznem, na to nie wystarczy jego stereotypowość; powinno mieć jeszcze znak jakiś, po którym z łatwością moglibyśmy poznać, że zostało wypowiedzianem automatycznie. Zdarza to się tylko wtedy, gdy zdanie zawiera wyraźny absurd, grubą pomyłkę, lub też przedewszystkiem sprzeczność w określeniach. Stąd ogólna reguła: *Otrzymamy zawsze zwrot komiczny, ilekroć wcielimy absurd w formę zdania uświęconego zwyczajem.*

„Ce sabre est le plus beau jour de ma vie“. (Ta szabla jest najpiękniejszym dniem mojego życia). Jeżeli przetłomaczymy to zdanie na jakikolwiek język, będzie ono prostym absurdem, podczas gdy we francuskim jest ono ponadto komicznem. Bo wyrażenie „le plus beau jour de ma vie“ jest we francuskim jednem z tych gotowych zdań, do których ucho się przyzwyczaiło. Aby je uczynić komicznem, wystarczy jasno oświetlić automatyczny sposób jego wypowiedzenia. Do tego właśnie dochodzimy, jeżeli wcielimy w nie jakiś absurd. Absurd nie jest tu wcale źródłem komizmu, jest tylko prostym, lecz skutecznym środkiem, aby nam ten komizm ujawnić.

Czasem trudniej się spostrzedz na banalności zdania, zawierającego absurd. „Je n'aime pas a travailler entre mes repas“, (nie lubię pracować w porach między jedzeniem) powiedział jakiś próżniak. Powiedzenie to nie byłoby tak zabawnem, gdyby nie przypominało jednego ze znanych przepisów hygieny: „Il ne faut pas manger entre ses repas“. (Nie należy jeść poza pewnemi stałemi porami).

Czasami efekt się komplikuje. W miejsce jednego stereotypowego zdania, mamy dwa lub trzy, z których jedno wchodzi w drugie. Dla przykładu przytoczę słowa jednej osoby z Labicha: „Tylko Bóg ma prawo zabić swego bliźniego“. Zdaje mi się, że tu skojarzono dwa, często powtarzane zdania: „Tylko Bóg rządzi życiem ludzkiem“, „Nie zabijaj swego bliźniego“. Te dwa zdania są skombinowane w ten sposób, że w błąd wprowadzają ucho, sprawiając wrażenie jednego z tych zdań, które się wypowiada i przyjmuje machinalnie. Stąd jakby uśpienie naszej uwagi, którą budzi nagle absurd.

Tych kilka przykładów wystarczy do zrozumienia jak jedna z najważniejszych form komizmu upraszcza się w swoim rzucie na płaszczyznę języka. Przejdźmy teraz do formy mniej ogólnikowej.

II. „Śmiejemy się ilekroć uwaga nasza zwrócona jest tylko na fizyczną stronę osoby, wtedy gdy w grę wchodzi jej strona duchowa“ oto prawo, któreśmy wypowiedzieli w pierwszej połowie na-

szej pracy. Zastosujmy to do języka. Możnaby powiedzieć, że większość słów ma znaczenie *fizyczne* i *moralne*, stosownie do tego, czy bierze się je w znaczeniu właściwem, czy też przenośnem. Każde słowo oznacza zrazu jakiś konkretny przedmiot, lub materyalną czynność; powoli jednak znaczenie słowa może się uduchowić w określeniu stosunku abstrakcyjnego lub czystej idei. Jeżeliby więc prawo nasze dało się tu zastosować, powinnoby przyjąć następującą formę: *Osiągamy efekt komiczny, ilekroć udajemy, że słyszymy właściwe znaczenie wyrazu, wtedy gdy wyraz był użyty w znaczeniu przenośnem.* Albo inaczej: *Z chwilą, gdy zwracamy uwagę na materyalne znaczenie przenośni, myśl w niej wyrażona staje się śmieszną.*

„Synowie jednej ziemi“, w tym zwrocie wyraz „synowie“ wzięty jest w znaczeniu przenośnem. Słowo to jest tak często używane w tem znaczeniu, że słysząc je, nie myślimy wcale o konkretnym i materyalnym stosunku, które każde pokrewieństwo w sobie mieści. Przyjdzie nam to na myśl, jeżeliby powiedziano: „kuzynowie jednej ziemi“, bo słowo „kuzyn“ nie jest używane w przenośni i dlatego też powiedzenie to będzie komicznem.

„Goni za dowcipem“, tak określono bardzo pretensyonalnego człowieka wobec znanego dowcipnisia. Gdyby ów dowcipniś był odpowiedział: „Nie dogoni go“ byłoby to zaledwie zaczątkiem dowcipu“, bo słowo „dogonić“ bardzo często jest używane w znaczeniu przenośnem i nie wywołuje

dość wyraźnie czysto materyalnego obrazu dwóch ścigających się. Dowcipniś zapożyczył sobie tedy ze słownika sportowego wyrażenie tak konkretne, tak żywe, że prawie wywołuje suggestyę wyścigów: „Stawiam na dowcip".

Powiedzieliśmy, że dowcip polega bardzo często na rozwinięciu czyjejś myśli do tego stopnia, że oznacza ona już coś wprost przeciwnego, i że w ten sposób mówiący właściwie sam wikła się w sidła własnych słów. Dodajmy, że temi sidłami są prawie zawsze przenośnie lub porównania, których materyalność w dowcipnych replikach wysuwa się na plan pierwszy. Przypominamy dyalog między matką a synem w jednej z nowoczesnych komedyj. „Giełda jest niebezpieczną grą, kochany przyjacielu. Jednego dnia można wygrać, a drugiego wszystko stracić. — To dobrze, będę grywał tylko co drugi dzień". W tej samej sztuce toczy się następująca rozmowa między dwoma finansistami: „Nie wiem, czy to, co mamy zamiar zrobić, będzie bardzo lojalnem. Nieszczęsnym akcyonaryuszom wyciągamy wprost pieniądze z kieszeni... — A skądżeby pan chciał, żebyśmy je wyciągali?"

Efekt zabawny da się również osiągnąć wtedy, jeżeli spotęgujemy materyalne znaczenie jakiejś odznaki lub symbolu i temu materyalnemu spotęgowaniu przyznamy to samo znaczenie symboliczne co przedtem. W bardzo wesołym wodewilu przedstawiają nam jakiegoś funkcyonaryusza z Monako, którego cały mundur pokryty jest medalami, jak-

kolwiek był on tylko posiadaczem jednego. „To stąd pochodzi — powiada — że postawiłem mój medal na numer rulety, który wyszedł i skutkiem tego miałem prawo do 36-cio krotnej stawki“. Takie same rozumowanie mamy w innej komedyi, gdy mowa o 40-letniej pannie młodej, noszącej kwiaty pomarańcz na sukni: „Onaby mogła już nosić nawet pomarańcze“.

Nie doszlibyśmy wcale do końca, gdybyśmy chcieli zbadać — jakeśmy się przedtem wyrazili — rzut każdego prawa komizmu na płaszczyźnie języka. Ograniczymy się więc tylko do trzech głównych zdań, wyłożonych w poprzednim rozdziale. Wykazaliśmy tam, że pewne „szeregi wypadków“ mogą się stać komicznymi przez *powtórzenie*, *odwrócenie* i wreszcie *przecinanie się wzajemne*. Przekonajmy się, czy tak samo ma się rzecz z szeregami słów.

Jeżeli bierzemy jakieś szeregi wypadków, powtarzamy je w innym tonie lub w odmiennem otoczeniu; jeśli odwracamy je z zachowaniem jakiegoś sensu; jeśli mieszamy je w ten sposób, że ich znaczenia odnośne krzyżują się ze sobą, to to wszystko będzie komicznem, bo przedstawia życie, dające sobą kierować w mechaniczny sposób. Myśl jednak również żyje i dlatego też język, będący tłomaczem myśli, powinien być czemś żywem. Przeczuwamy więc, że jakieś zdanie stanie się śmiesznem, jeżeli odwróciwszy je, można mu nadać odmienne znaczenie; lub gdy wyraża dwa szeregi myśli niezależne jedne od drugich; albo

gdy można przetransponować na inny ton myśl w niem wyrażoną. To są właśnie trzy prawa podstawowe tego, co możnaby nazwać *komiczną transformacyą* zdań.

Te trzy prawa nie mają wcale jednakowego znaczenia ze stanowiska teoryi komizmu. *Odwrócenie* jest procesem najmniej zajmującym; zastosowanie jego musi jednak być bardzo łatwą rzeczą, bo zauważyłem, że zawodowi dowcipnisie, jeżeli tylko usłyszą jakieś zdanie, natychmiast próbują, czy nie możnaby nadać mu odmiennego sensu przez odwrócenie. Najczęściej zbija się w ten żartobliwy sposób czyjąś myśl n. p. w jakiejś komedyi Labicha jedna z osób woła do lokatora na górnem piętrze: „Dlaczego rzucasz pan tytoń z fajki na mój balkon?“ Na co ów lokator odpowiada: „Dlaczego pan kładziesz swój balkon pod mój tytoń z fajki“.

Przecinanie się dwóch szeregów myślowych w tem samem zdaniu jest niezwykle bogatem źródłem efektów komicznych. Są rozmaite sposoby wywołania tego przecinania się, to jest nadania temu samemu zdaniu znaczenia dwojakiego, niezależnego od siebie. Najpospolitszym z tych sposobów jest kalambur. W kalamburze zdaje się napozór, że jedno i to samo zdanie przedstawia dwa niezależne od siebie znaczenia; w istocie jednak w kalamburze mieszamy dwa różne zdania, korzystając z tego, że mają to samo brzmienie dla ucha. Kalambur wiedzie nas nieznacznie i stopnio-

wo do prawdziwej gry słów. W grze słów dwa szeregi myśli istotnie kryją się w jednem zdaniu, w tych samych jego słowach; korzystamy po prostu z rozmaitego znaczenia tych samych słów, używając ich raz we właściwem, a raz w przenośnem znaczeniu. Dlatego też często trudno odróżnić gry słów od metafory poetycznej lub pouczającego porównania. Podczas gdy obraz poetycki lub porównanie objawiają nam zawsze ścisły związek między językiem, a wszystkimi równoległymi objawami życia, to natomiast gra słów jest jakiemś *laisser-aller* języka, który zapomniał na chwilę o swem prawdziwem znaczeniu i chciałby teraz życie stosować do siebie, zamiast wzorować na niem swój wyraz. Gra słów zdradza więc zawsze jakieś chwilowe *roztargnienie* języka i przez to właśnie osiąga ona swój efekt śmieszny.

Odwrócenie i *przecinanie* się szeregów myślowych, to są właściwie tylko igraszki dowcipu, objawiające się w grze słów. Znacznie głębszym jest komizm *transpozycyi*. Transpozycya jest tem dla języka, czem powtarzanie dla komedyi.

Powiedzieliśmy już przedtem, że powtarzanie jest ulubionym środkiem komedyi klasycznej. Polega ono na takiem rozłożeniu wypadków, że jakaś scena powtarza się bądź między temi samemi osobami wśród zmienionych warunków, bądź też w tych samych warunkach między innemi osobami. W ten sposób w języku mniej wykwintnym powtarzają służący scenę, którą przedtem odegrali ich

panowie. Myśli mają także swoje naturalne środowisko, jeżeli są wyrażone stylem zupełnie odpowiadającym ich treści i ważności. Wyobraźmy sobie teraz, że myśli te zostały przeniesione w nowe środowisko, czyli że zostały wyrażone całkiem innym stylem, przetransponowane na inny ton; wtedy rozegra się komedya w obrębie języka, który stanie się temsamem śmiesznym. Nie ma wcale potrzeby wyraźnego powtarzania tej samej myśli dwa razy, w jej znaczeniu właściwem i przenośnem. Właściwe znaczenie znamy doskonale i odnajdujemy je instynktownie, dlatego też tylko na przenośnem znaczeniu skupi się wysiłek wyobraźni komicznej. Jeżeli słyszymy przenośne znaczenie rzeczy, to natychmiast sami ze siebie dodajemy znaczenie właściwe, z czego wypływa następująca ogólna reguła: *Otrzymamy efekt komiczny przez transpozycyę naturalnego wyrazu myśli na inny ton.*

Środki transpozycyi są tak liczne i różnorodne; język rozporządza tak niezmiernem bogactwem tonów; komizm, od płaskiej bufonady począwszy aż do najwyższych form humoru i ironii, przechodzi przez tyle rozmaitych stopni, że zrzekamy się dokładnego wchodzenia w to wszystko. Wystarczy, jeżeli regułę naszą sprawdzimy tu i ówdzie w najważniejszych jej zastosowaniach.

Przedewszystkiem należy rozróżnić dwa krańcowo przeciwne tony: uroczysty i trywialny. Najgrubsze efekty osiągamy zapomocą transpozycyi

z jednego tonu w drugi i stąd dwa kierunki wyobraźni komicznej.

Jeżeli ton uroczysty przetransponujemy na trywialny otrzymamy parodyę. W ten sposób określony efekt parodyi przeniesiemy aż do tych wypadków, w których myśl wyrażona jest w formie trywialnej, jakkolwiek na mocy przyzwyczajenia powinna była być poważnie wyrażona. N. p. w następującym opisie wschodu słońca, zacytowanym przez Jana Pawła Richtera: „Niebo z czarnego przechodziło w kolor czerwony, podobne do gotującego się homara“. Rzeczy starożytne wyrażone w sposób nowoczesny wywołują ten sam efekt z powodu aureoli poetycznej, otaczającej klasyczną starożytność.

Komizm parodyi naprowadził prawdopodobnie niektórych filozofów, szczególnie Aleksandra Baina, na myśl, by zdefiniować komizm przez poniżenie, *degradacyę*. Śmieszność zrodzi się wtedy „gdy przedstawią nam rzecz właściwie poważaną, jako marną i nizką“. Jeżeli jednak słuszną jest nasza analiza, to poniżenie będzie tylko jedną z form transpozycyi, a transpozycya znowu jednym z licznych środków wywołujących śmiech. Istnieje jeszcze mnóstwo innych i dlatego źródła komizmu należy szukać znacznie wyżej. Zresztą nie szukając daleko, łatwo dojdziemy do przekonania, że jeżeli śmieszną jest transpozycya z tonu uroczystego w trywialny, z lepszego na gorsze, to odwrotna transpozycya będzie nią może jeszcze w wyższym stopniu.

Spotykamy ją tak samo często jak tamtą. Zdaje mi się, że możnaby rozróżnić w niej dwie główne formy, wynikające z tego, czy ta transpozycya odnosi się do *wielkości* czy też do *wartości* przedmiotów.

Jeżeli mówimy o małych rzeczach w ten sposób, jakgdyby one były wielkie, to będzie to *przesadą*. Przesada jest zawsze komiczną, jeżeli trwa dłuższy czas, a przedewszystkiem, jeżeli jest systematyczną i wtedy istotnie wydaje się efektem transpozycyi. Wywołuje śmiech z taką siłą, że niektórzy autorowie nawet zdefiniowali komizm jako przesadę, tak jak inni jako degradacyę. W rzeczywistości jednak przesada jak i degradacya są tylko jedną z form pewnego rodzaju komizmu. Przesada jest formą bardzo wybitną; z niej się zrodził poemat heroi-komiczny, gatunek coprawda już nieco zużyty; resztki jego odnajdujemy u tych wszystkich, którzy mają skłonność do metodycznej przesady. Samochwalstwo n. p. najbardziej pobudza nas do śmiechu swoją stroną heroi-komiczną.

Znacznie bardziej sztucznym, lecz zarazem subtelniejszym rodzajem jest transpozycya z tonu niskiego w wysoki, odnosząca się nie do wielkości, lecz do wartości przedmiotów. Wyrazić w sposób czysty myśl nieuczciwą, albo wziąć ślizką sytuacyę, nizkie zajęcie, marne postępowanie i opisać je w wyrazach ścisłej *respectability,* to jest na ogół wziąwszy komicznem. Naumyślnie użyłem tu słowa angielskiego: bo ten sposób jest w istocie czysto angiel-

skim. Niezliczonych przykładów dostarczają nam dzieła Dickensa, Thakerey'a, wogóle cała literatura angielska. Zauważmy mimochodem, że intenzywność efektu nie zależy tu od jego długości. Często wystarczy jedno słowo, jeżeli tylko to słowo odsłania nam cały system transpozycyj, przyjętych w pewnem środowisku, lub jeśli wyraża nam do pewnego stopnia moralną organizacyę niemoralności. Zacytuję tu tylko następującą uwagę wysokiego urzędnika, wypowiedzianą do podwładnego w jednym z romansów Gogola: „Kradniesz za dużo, niżby przystało na funkcyonaryusza twojej rangi".

Ażeby streścić wszystko cośmy wyżej powiedzieli, zaznaczymy, że istnieją dwa rodzaje krańcowego zestawiania, między którymi uskutecznia się transpozycya: między czemś bardzo dużem a bardzo małem i między lepszem a gorszem. Transpozycya uskutecznia się między niemi w jednym lub drugim sensie. Zmniejszając coraz bardziej interwały, uzyskamy kontrasty coraz mniej brutalne i efekty transpozycyi coraz subtelniejszej.

Najogólniejszem może z takich przeciwstawień będzie przeciwstawienie życia realnego idealnemu, tego co jest — temu, co być powinno. Tu również transpozycya może iść w dwóch odwrotnych kierunkach. Czasem wyrażamy to, co być powinno, udając, że jest niem właśnie to, co jest: na tem polega *ironia*. Czasem znowu przeciwnie, opisujemy dokładnie i szczegółowo to, co jest, udając, że właśnie tak być powinno: w ten sposób często

wyraża się *humor*. Tak zdefiniowany humor jest odwróceniem ironii. Ironia i humor są formami satyry, lecz ironia ma cechę bardziej retoryczną, podczas gdy humor naukową. Posługujemy się ironią, wznosząc się coraz wyżej do tego ideału dobra, który chcielibyśmy urzeczywistnić. W ten sposób ironia może się wewnętrznie coraz bardziej rozpalać i stawać coraz wymowniejszą. Humor natomiast schodzi coraz niżej w głąb istniejącego złego, ażeby z zimną obojętnością notować jego szczegóły. Wielu autorów, n. p. Jean Paul, zauważyło, że humor posługuje się chętnie rysami konkretnymi, technicznymi szczegółami i ścisłymi faktami; zdaje mi się, że to nie jest jednym z przypadkowych rysów humoru, lecz samą jego istotą. Humorysta jest moralizatorem przebranym za uczonego, pewnego rodzaju anatomem, który sekcyonuje, aby w nas wstręt wywołać; humor natomiast w ściślejszem tego słowa znaczeniu jest transpozycyą z dziedziny moralnej w naukową.

Zmniejszając jeszcze bardziej interwały, osiągniemy coraz specyalniejsze systemy transpozycyi. Tak n. p. poszczególne zawody mają swój słownik techniczny i mnóstwo osiągano śmiesznych efektów, transponując na ten język zawodowy myśli codziennego życia. Równie śmiesznem jest zastosowanie tego zawodowego języka do stosunków towarzyskich. Tak n. p. jedna z osób Labicha wyraża się o liście z zaproszeniem, który otrzymała: „Pańskie przyjacielskie pismo z dnia 3. zeszłego

miesiąca", transponując w ten sposób formułkę handlową: „Pańskie szanowne pismo z d. 3. b. m."
Ten rodzaj komizmu może też osiągnąć większą głębię, jeżeli odsłania nietylko nawyczkę zawodową, lecz także pewną wadę charakteru. Przypominam n. p. sceny z niektórych komedyj, w których małżeństwo traktowane jest jako zwykły interes i gdzie kwestye uczuć wyrażają się w sposób czysto handlowy.

Doszliśmy tedy do takiego punktu, w którym osobliwości języka są wyrazem rozmaitych osobliwości charakteru, co jest już przedmiotem studyów zawartych w następnym rozdziale. Widzimy więc że komizm języka stoi w blizkiej styczności z komizmem sytuacyi i że wreszcie wraz z nim spływa się z komizmem charakterów. Język dochodzi do efektów komicznych tylko jako wytwór umysłu ludzkiego, wzorując się najściślej na jego formach. Czujemy, że żyje w nim coś z naszego własnego życia. Gdyby to życie języka było zupełnie doskonałem; gdyby nie zawierało w sobie niczego skrzepłego, ustalonego raz na zawsze; gdyby język wreszcie był organizmem zupełnie jednolitym, niezdolnym do ścięcia się w niezależne od siebie organizmy, to wtedy uchyliłby się zupełnie z pod wpływu komizmu, tak jak uchyla się z pod niego dusza o życiu harmonijnem i zrównoważonem, podobna do spokojnej powierzchni jeziora. Trudno jednak znaleźć jezioro, na którego powierzchni nie pływałyby zwiędłe i zżółkłe liście; trudno znaleźć du-

szę ludzką, którejby jakieś nawyczki nie uczyniły sztywną w stosunku do siebie i do innych; trudno wreszcie o język dość giętki, dość głęboko ożywiony, dość przytomny we wszystkich swych częściach w stosunku do całości; trudno o język, któryby zupełnie uniknął *gotowych szablonów* i mógł oprzeć się mechanicznym funkcyom odwrócenia, transpozycyi i t. d., które chcianoby stosować do niego jak do zwykłej, bezdusznej rzeczy. Sztywność, szablon, mechaniczność w przeciwstawieniu do czegoś giętkiego, wiecznie zmiennego, żywego; roztargnienie w przeciwstawieniu do uwagi; wreszcie automatyzm w przeciwieństwie do świadomego działania, wszystko to śmiech podkreśla i koryguje. Ta myśl niejako przyświecała nam w chwili, gdyśmy się zabierali do analizy komizmu. Ona była drogowskazem na wszystkich decydujących rozstajach naszej drogi i z nią wreszcie zbliżamy się do poszukiwań znacznie ważniejszych i jak mi się zdaje, znacznie bardziej pouczających. Teraz zajmiemy się analizą charakterów komicznych lub raczej określeniem istotnych warunków komedyi charakterów. Przytem postaramy się również, by to studyum przyczyniło się do zrozumienia prawdziwej istoty sztuki, jako też ogólnego jej stosunku do życia.

ROZDZIAŁ III.

Komizm charakterów.

I.

Dotychczas badaliśmy, w jaki sposób komizm wciela się w jakąś formę, postawę, gest, sytuacyę, czyn lub słowo. Z analizą *charakterów* komicznych przystępujemy teraz do najważniejszej części naszego zadania. Byłaby też ona najtrudniejszą częścią naszej pracy, gdybyśmy byli ulegli pokusie zdefiniowania komizmu wedle najbardziej w oczy bijących, a więc najgrubszych jego objawów. W tym wypadku, w miarę postępowania ku coraz wyższym objawom komizmu, spostrzeglibyśmy jednak, że poszczególne fakta wymykają się z pomiędzy zbyt szerokich oczek takiej definicyi, któraby chciała je wszystkie dla siebie zagarnąć. Posługiwaliśmy się więc odwrotną metodą, oświetlając drogę naszą z góry. Przyjąwszy, że śmiech ma znaczenie i wpływ społeczny; że komizm wyraża pewnego rodzaju nieprzystosowanie się człowieka do społeczeństwa;

że nie ma wreszcie komizmu po za obrębem spraw ludzkich, mieliśmy przedewszystkiem na oku człowieka i jego charakter. Trudność sprawiało nam tylko wytłómaczenie, dlaczego śmiejemy się często także z czego innego, nietylko z człowieka i za pomocą jakich to subtelnych środków wcielania się, kombinacyi lub mieszaniny, komizm zdoła objawić się w zwykłym ruchu, w nieosobowej sytuacyi lub jakiemś odosobnionem zdaniu. Taką była praca nasza do tej pory. Wzięliśmy sobie czysty metal i wszystkie nasze usiłowania zmierzały do tego, by odtworzyć całą złożoność minerału. Teraz zabierzemy się do zbadania czystego metalu, co będzie pracą znacznie łatwiejszą, bo mamy do czynienia z niezłożonym pierwiastkiem. Przypatrzmy mu się więc bliżej i zbadajmy, w jaki sposób wpływa na inne składniki komizmu. Przedtem już zaznaczyliśmy, że istnieją stany duszy, którymi człowiek przejmuje się do głębi; radości i smutki, z którymi współczuwa; namiętności i wady, wywołujące bolesne zdziwienie, grozę lub litość; wreszcie uczucia przenikające z jednej duszy w drugą za pomocą oddźwięków uczuciowych. Te wszystkie objawy odnoszą się do samej istoty życia, są poważne, a często nawet tragiczne. Z chwilą jednak, gdy inni ludzie przestają nas wzruszać, rozpoczyna się komedya. Zaczyna się ona tem, co możnaby słusznie nazwać *zesztywnieniem wobec objawów życia społecznego.*

Komiczną będzie osoba idąca automatycznie

swoją drogą, nie troszcząca się wcale o styczność z innymi ludźmi. Śmiech usiłuje przebudzić ją ze snu i skarcić jej roztargnienie. Społeczeństwo wymaga bowiem, by każdy z jego członków uważnie baczył na to, co go otacza; wzorował się na otoczeniu; unikał wreszcie zamknięcia się w swoim charakterze, jakby w wieży z kości słoniowej. Dlatego społeczeństwo ma w zapasie dla każdego, jeżeli nie groźbę skarcenia, to przynajmniej zapowiedź upokorzenia, co w najlżejszym nawet stopniu jest już bardzo dotkliwem. Taką jest funkcya śmiechu, będącego zawsze pewnem upokorzeniem dla tych, których sobie bierze za przedmiot.

Stąd dwuznaczny charakter komizmu, który nie przynależy w zupełności ani do sztuki, ani do życia. Z jednej strony osoby rzeczywiste nie mogłyby nas nigdy pobudzić do śmiechu, gdybyśmy nie byli zdolni patrzeć na nie tak, jak się patrzy na jakieś widowisko z wysokości swej loży. Tylko wtedy ludzie są w naszych oczach śmieszni, gdy patrzymy na nich jak na komedyę w teatrze. Z drugiej strony nawet w teatrze przyjemność śmiechu nie jest zupełnie czystą, to znaczy przyjemnością wyłącznie estetyczną i bezinteresowną. Miesza się do niej zawsze jakaś myśl uboczna, którą społeczeństwo nam poddaje wtedy, gdy myśl ta nie powstała w naszej głowie. Tą myślą uboczną jest często nieuświadomiona chęć upokorzenia i co zatem idzie, chęć powierzchownej bodaj poprawy błędów. Dlatego też komedya jest znacznie bliższą życia realnego niż

dramat. Im potężniejszym jest dramat, tem głębszemu opracowaniu poeta musiał poddać rzeczywistość, aby z niej wydzielić tragizm w stanie czystym. Przeciwnie komedya tylko w swych niższych formach, w wodewilu i farsie chciałaby wyrokować i rozstrzygać o życiu; im wyżej się natomiast wznosi, tem bardziej miesza się z życiem realnem. Są sceny życia realnego tak blizkie wyższej komedyi, że teatr mógłby je sobie przyswoić, nie zmieniwszy w nich ani słowa.

Z tego wynika, że pierwiastki charakteru komicznego będą te same zarówno w teatrze, jak i w życiu. Jakież są te pierwiastki? Nie trudno nam będzie je wynaleźć. Słyszymy często, że błahe wady naszych bliźnich pobudzają nas przedewszystkiem do śmiechu. Przyznaję wiele racyi temu twierdzeniu, choć nie uznaję, żeby ono było zupełnie ścisłem. Przedewszystkiem trudno poprowadzić linię graniczną między wadami błahemi a poważnemi. Często wada jakaś pobudza nas do śmiechu nie dlatego, że jest mało ważną, lecz dlatego wydaje nam się mało ważną, że pobudza do śmiechu; nic bowiem bardziej nie rozbraja niż śmiech. Możnaby jednak pójść jeszcze dalej i twierdzić, że śmiejemy się z niektórych wad, pomimo że je uważamy za poważne: n. p. ze skąpstwa Harpagona. Wreszcie musimy zaznaczyć — jakkolwiek nie tak łatwo się przyznać do tego — że śmiejemy się nietylko z wad naszych bliźnich, lecz także czasami z ich przymiotów. Śmiejemy się z Alcesta (Mizantrop). Na to po-

wiedzą nam, że u Alcesta uczciwość nie jest śmieszną, lecz tylko forma, w której się ta uczciwość objawia. Jakieś dziwactwo psuje nam powagę wrażenia. Przyznaję, ale niemniej prawdą jest, że to śmieszne dziwactwo Alcesta także *czyni śmieszną jego uczciwość* i to jest właśnie punkt najważniejszy. Przychodzimy tedy wreszcie do wniosku, że komizm nie zawsze zawierać musi jakiś brak moralny. Jeżeli więc koniecznie chcielibyśmy dopatrzeć się w nim jakiejś błahej bodaj wady, to musimy przedewszystkiem zbadać, po czem można dokładnie odróżnić błahostkę od czegoś poważnego. Osoba jakaś może być w zgodzie z wymaganiami najsurowszej moralności, będzie jednak komiczną pomimo to, skutkiem wyłamania się z pod reguł i przyzwyczajeń społeczeństwa. Alcest jest człowiekiem najuczciwszego charakteru, ale jest zarazem nieuspołecznionym i dlatego śmiesznym. Znacznie trudniej byłoby ośmieszyć jakąś giętką i elastyczną wadę, aniżeli nieugiętą cnotę. *Sztywność* jest czemś podejrzanem dla społeczeństwa i ta sztywność Alcesta pobudza nas właśnie do śmiechu, jakkolwiek ona tu jest najczystszą uczciwością. Człowiek, który się odosobnia od społeczeństwa, naraża się na śmieszność dlatego, bo na komizm składa się w największej części takie właśnie odosobnienie. Skutkiem tego więc komizm tak często odnosi się do obyczajów, do pojęć, a nawet do przesądów społecznych.

W każdym razie na pochwałę ludzkości przy-

znać trzeba, że ideał społeczny nie odbiega zbyt daleko od ideału moralnego. Na ogół jednak przyjąć należy, że błędy bliźnich pobudzają nas do śmiechu raczej ze względu na swoje *nieuspołecznienie* niż ze względu na swą *niemoralność*. W końcu musimy jeszcze zbadać, które wady właściwie mogą się stać śmiesznemi i jakie wypadki uważamy za zbyt poważne, aby wolno się było z nich naśmiewać.

Ta kwestya już przedtem pośrednio została rozwiązaną. Komizm — pewiedzieliśmy — zwraca się do władz czystego rozumu; śmiech nie da się pogodzić z uczuciem. Wyobraźmy sobie wadę choćby najbłahszą, jeżeli ona ujawni się w sposób poruszający naszą sympatyę, albo obawę, albo wreszcie litość, to wtedy śmiech nie ma do niej dostępu. Wyobraźmy sobie natomiast jakąś wadę wielką lub nawet wstrętną, to można ją będzie uczynić mimo to śmieszną, jeśli uda się, za pomocą stosownych środków, uczynić duszę naszą nieczułą na jej wpływ. Nie mówię, że przez to wada stanie się śmieszną, lecz że odtąd może się już stać nią. *Nie trzeba się dać wzruszać,* oto jedyny warunek istotnie potrzebny, jakkolwiek niezupełnie jeszcze wystarczający.

W jaki sposób poeta zapobiegnie zbudzeniu się uczuć? Trudno odpowiedzieć dokładnie na to pytanie. Ażeby je zupełnie rozjaśnić, należałoby rozpocząć cały szereg nowych poszukiwań; zanalizować ową sztuczną sympatyę, z którą już wcho-

dzimy do teatru; określić wreszcie, w jakich warunkach przyjmujemy współudział w urojonych radościach i cierpieniach. Poeta potrafi ukołysać naszą uczuciowość i podsuwać jej wizye i marzenia, tak samo jak w śnie hypnotycznym. Poeta umie też zniechęcić naszą sympatyę w tej chwili właśnie, gdy już się miała odezwać i w tych warunkach nawet najpoważniejszej sytuacyi nie zdołamy przyjąć poważnie. Prowadzą do tego dwa sposoby, używane najczęściej nieświadomie przez komedyopisarzy. Pierwszy polega na zupełnem *odosobnieniu* silnego uczucia, żyjącego w duszy osoby działającej, tak że prowadzi ono jakiś jakby pasorzytniczy żywot, zupełnie odrębną egzystencyę, poza całokształtem zwykłych uczuć i myśli. Na ogół silne uczucie ogarnia wszystkie inne stany duszy i zabarwia je w sposób sobie właściwy; jeżeli więc każą nam przypatrywać się, brać udział w tem stopniowem wcielaniu się uczucia w całą osobowość ludzką, to w końcu sami przejmujemy się podobnem uczuciem. Możnaby powiedzieć, posługując się innem porównaniem, że jakieś uczucie jest dramatyczne, udzielające się, jeżeli wszystkie tony górne współdźwięczą z tonem zasadniczym. Gdy aktor drży, cały ogarnięty silnem uczuciem, drżenie to może się udzielić publiczności. Przeciwnie uczucie, które może stać się komicznem, które nie wyprowadza nas ze spokojnej równowagi, to uczucie posiada jakąś *sztywność*, nie pozwalającą mu wejść w ściślejszy związek z innymi stanami

duszy, wśród której ono żyje. Ta sztywność nietylko w chwilach możliwego napięcia ujawnia się ruchami maryonetki i wywołuje nasz śmiech, lecz już od samego początku zachwiewa naszą sympatyę: jakże współbrzmieć z duszą, która sama w sobie nie może wytworzyć zgodnych dźwięków? W *Skąpcu* jest jedna scena, granicząca z dramatem, mianowicie gdy młodzieniec chcący pożyczyć pieniądze i lichwiarz, stają ze sobą oko w oko i poznają w sobie ojca i syna. Stalibyśmy tu rzeczywiście wobec dramatu, gdyby skąpstwo i uczucie ojcowskie, zderzające się w duszy Harpagona, wywołały u niego jakąś mniej lub więcej oryginalną kombinacyę uczuć. Ale wcale nie. Spotkanie jeszcze nie dobiegło do końca, kiedy ojciec już wszystko zapomniał. Spotkawszy syna po raz drugi, zaledwie wspomina o tej poważnej scenie: „I ty mój synu, któremu łaskawie przebaczam sprawę minioną i t. d.“ Skąpstwo przeszło więc obok wszystkiego *w roztargnieniu,* zaledwie musnąwszy inne uczucia, zaledwie będąc przez nie muśniętem. Jakkolwiek rozpostarło się ono w duszy, choć jest jej panem niejako, pomimo to jednak pozostaje dla niej obcem. Zupełnie innem byłoby skąpstwo o charakterze tragicznym. Onoby przyciągało ku sobie, chłonęło w siebie, asymilowało rozmaite potęgi duchowe, przeobrażając je i przetwarzając zarazem. Uczucia i afekty, pragnienia i wstręty, wady i cnoty, wszystko to byłoby materyałem, któremu skąpstwo narzuciłoby nowe

i odmienne oblicze. Taką jest, o ile mi się zdaje, pierwsza istotna różnica między dramatem a wyższą komedyą.

Jest jeszcze druga, bardziej widoczna, wynikająca zresztą z pierwszej. Jeżeli poeta przedstawia nam jakiś stan duszy z zamiarem uczynienia go dramatycznym, lub tylko z chęcią, abyśmy go brali poważnie, to wtedy objawia go w *czynach*, według których można go ocenić. W ten sposób skąpiec będzie wszystko rozważał ze stanowiska zysku, a obłudny pobożniś poruszał się najzręczniej po ziemi, udając że zwraca oczy tylko ku niebu. Komedya także nie wyklucza takich kombinacyj, czego najlepszym dowodem jest postępowanie Tartuffa. I to jest właśnie cechą wspólną komedyi i dramatu. Ażeby zaznaczyć zachodzące między nimi różnice; aby przeszkodzić widzom brania na seryo poważnego czynu lub sytuacyi; aby nas wreszcie przysposobić do śmiechu, komedya używa następującego środka: *zamiast skupić naszą uwagę na czynach zwraca ją raczej na gesty*. Rozumiem tu przez *gesty* postawę, ruchy, a nawet rozmowy, za pomocą których jakiś stan duszy objawia się zupełnie bezcelowo i niepotrzebnie. Gest w ten sposób określony różni się głęboko od czynu. Czyn jest czemś zamierzonem, zawsze świadomem; gest natomiast, będąc automatycznym, wymyka się po największej części mimowoli. W czynie ujawnia się cała osobowość człowieka; w geście natomiast wyraża się mimowiednie tylko odosobniona jej

część, często nawet stojąca poza obrębem całej osobowości; wreszcie (a to jest punktem rozstrzygającym) czyn odpowiada zupełnie uczuciom, które go wywołały. Istnieje stopniowe przejście między jednem a drugiem, a nasza sympatya lub wstręt przesuwając się wzdłuż nici, prowadzącej od uczuć do czynu, coraz żywszy bierze udział w objawach życia wewnętrznego osoby działającej. Gesty natomiast mają w sobie coś wybuchowego, budzą naszą ukołysaną uczuciowość, która już była skłonną do współczucia; przywodzą nam na pamięć rzeczywistość i przeszkadzają w zbyt poważnem pojmowaniu rzeczy. Z chwilą więc, gdy nasza uwaga przenosi się z czynów na gesty, wkraczamy w obręb komedyi. Tartuffe na podstawie czynów swych mógłby być osobistością dramatyczną; z chwilą jednak gdy zdajemy sobie sprawę z jego gestów, uznajemy tylko jego komiczność. Przypomnijmy sobie wejście Tartuffa na scenę: „Laurenty, zabierz moją włosienicę i dyscyplinę". Wie dobrze o tem, że Doryna to słyszy, jestem jednak przekonany, że powiedziałby to samo, nawet gdyby jej nie było. Tak dobrze już włożył się w swoją rolę świętoszka, że gra ją, jeśli tak rzec można, zupełnie szczerze. Z tego względu i tylko z tego właśnie może stać się komicznym. Bez tej zewnętrznej szczerości, bez postawy, ruchów i słów, którą długoletnie świętoszkostwo zamieniło u niego na gesty zapełnie naturalne, Tartuffe byłby poprostu wstrętnym, bo nasuwałby nam każdej chwili myśl

obłudnego udawania. Widzimy więc, że czyn jest czemś istotnem w dramacie, a w komedyi tylko uboczną rzeczą. W komedyi czujemy dokładnie, że można było dowolnie wybrać każdą inną sytuacyę, celem zaznajomienia nas z daną osobą: osoba pozostanie zawsze tą samą, choć sytuacya się zmieni. Co innego w dramacie. Tutaj osoby i sytuacye są zlane ze sobą w jedną, nierozłączną całość, albo raczej zdarzenia są integralną częścią osób. Gdyby dramat rozgrywał się w zmienionych sytuacyach, to choć aktorzy zatrzymaliby te same imiona, osoby ich jednak byłyby już zupełnie inne.

Streszczając się, widzimy że jakiś charakter może być dobrym lub złym, mniejsza o to; lecz dopiero jeżeli jest nieuspołecznionym, to wtedy stać się może komicznym. Widzimy, że powaga przedmiotu także nie jest rozstrzygającą. Przedmiot błahy lub poważny zawsze pobudzi nas do śmiechu, jeśli przedstawiony będzie w sposób nie wywołujący naszego współczucia. *Nieuspołecznienie* osób na scenie i *nieczułość* publiczności oto dwa najważniejsze warunki. Jest jeszcze trzeci, zawarty w tamtych, a którym zajmowaliśmy się przez cały czas naszych badań.

Jest nim automatyzm. Od samego początku naszej pracy zwracaliśmy ciągle uwagę na to, że nie ma nic istotnie komicznego poza tem, co zostało dokonanem automatycznie. Każda wada, każda zaleta nawet może stać się śmieszną, jeżeli człowiek objawia ją niechcąco, w gestach nieświadomych,

w słowach mimowolnych. Roztargnienie jest zawsze śmiesznem. Im głębszem roztargnienie, tem wyższą będzie komedya. Systematyczne roztargnienie n. p. Don Quichotta, jest jednym z najbardziej śmiesznych objawów komizmu, jest komizmem samym, zaczerpniętym o ile możności jak najbliżej źródeł. Weźmy jakąkolwiek inną osobę komiczną. Pomimo, że zupełnie jasno zdaje sobie sprawę z tego co mówi i co czyni, to jednak jest komiczną tylko skutkiem tego, że jakiś punkt widzenia jej własnej osoby jest jej obcy, lub że jakaś strona charakteru uchyla się z pod jej świadomości; to właśnie pobudza nas do śmiechu. Najgłębszy komizm jest utajony w słowach szczerze naiwnych, poprzez które odsłania się jakaś wada w całej swej nagości. Trudno przypuścić, by wada mogła się tak wyraźnie ujawnić, gdyby była zdolną widzieć siebie i o sobie sądzić. Często zdarza się, że jakaś osoba komiczna gani w ogólnikach jakiś sposób postępowania i w tej chwili sama go ilustruje własnym przykładem: n. p. nauczyciel filozofii pana Jourdaina, który unosi się gniewem po wygłoszeniu wielkiej mowy przeciwko złości i gniewowi; albo Vadius, który ironizuje czytających wiersze, a potem sam wyciąga wiersze z kieszeni i t. d. Do czegoż zmierzałyby takie sprzeczności, gdyby nie wykazywały, namacalnie niejako, zupełną nieświadomość osób działających. Nieuwaga wobec siebie, a co zatem idzie wobec innych, oto objaw spotykany ciągle u osób komicznych. Przypatrzywszy

się temu z blizka, widzimy że nieuwaga łączy się ściśle z tem, cośmy przedtem nazwali nieuspołecznieniem. Przyczyną takiej sztywności jest to, że człowiek zapomina rozejrzeć się dokoła siebie, a przedewszystkiem wglądnąć w siebie samego. Nie można w swoich czynach uwzględniać otoczenia, jeżeli zaniedbano zupełnie poznać się z tem otoczeniem, a przedewszystkiem jeżeli nie zaznajomiono się ze sobą samym. Sztywność, automatyzm, roztargnienie, nieuspołecznienie, wszystko to się wzajem przenika i razem wytwarza komizm charakteru.

Słowem, jeżeli odrzucimy to wszystko, co działa na nasze uczucie, co potrafi nas wzruszyć, to wszystkie inne objawy duszy ludzkiej mogą się stać komicznymi. Komizm stoi w prostym stosunku do sztywności, która w nim znajduje swój wyraz.

Sformułowaliśmy tę myśl już na samym początku naszej pracy. Sprawdziliśmy ją w najgłówniejszych jej konsekwencyach, obecnie zaś zastosowali do zdefiniowania komedyi. Musimy ją jednak uchwycić jeszcze bliżej i wykazać, w jaki sposób za jej pośrednictwem możemy dokładnie oznaczyć miejsce, które zajmuje komedya wpośród wszystkich innych rodzajów sztuki.

W pewnem znaczeniu możnaby powiedzieć, że każdy *charakter* jest komiczny, z tem zastrzeżeniem, że przez charakter rozumiemy to wszystko, co jest w nas *gotowem*, szablonowem, jak mechanizm raz na zawsze nakręcony i zdolny do automatycznego funkcyonowania. Będzie to — jeśli tak rzec

można — to, w czem się sami ciągle powtarzamy i co inni mogliby za nami powtórzyć. Każda osobistość komiczna jest *typem*. Odwrotnie znowu każde podobieństwo do jakiegoś typu ma w sobie coś śmiesznego. Możemy bardzo dobrze znać jakąś osobę i nie odnaleźć w niej nic komicznego: jeżeli jednak, pod wpływem przypadkowego podobieństwa, określimy ją imieniem bohatera jakiegoś dramatu lub powieści, to wtedy osoba ta na parę chwil prawie graniczyć będzie z komizmem. Jakkolwiek bohater ten może nie być wcale komicznym, to przecież komizm tkwi w tem podobieństwie do niego Komicznem jest wyzucie kogoś z jego własnej osobowości i wtłoczenie go w przygotowane ramy. Najbardziej komicznem zaś będzie, jeżeli czyjś charakter przejdzie w stan gotowych ram, w które inni będą się wygodnie wcielali.

Kreślić charaktery, to znaczy typy ogólne, jest przedmiotem wyższej komedyi. Powiedziano to już niejednokrotnie przedemną, a jednak powtarzam umyślnie raz jeszcze, bo sądzę, że to wystarczy do zdefiniowania komedyi. Nie tylko dlatego, że komedya przedstawia nam typy ogólne, ale że to jest *jedyna* sztuka zmierzająca do uchwycenia ogólnych rysów. Gdy raz już w ten sposób wytknęliśmy jej cel, powiedzieliśmy wszystko, czem jest i zarazem wszystko, czem inne rodzaje sztuki być nie mogą. Ażeby udowodnić, że taką jest właśnie istota komedyi i że tem ona się różni od dramatu, tragedyi i wszystkich innych form sztuki, trzebaby

zacząć od określenia sztuki w najwyższem tego słowa znaczeniu. Później dopiero, schodząc powoli aż do poezyi komicznej, zobaczylibyśmy, że jest umieszczona na pograniczu sztuki i życia i że swym ogólnym charakterem odcina się od innych rodzajów sztuki. Nie możemy tu zapuszczać się w tak rozległe studya, dlatego ograniczymy się tylko na naszkicowaniu ich ogólnego planu.

Co jest przedmiotem sztuki? Gdyby życie wprost uderzało nasze zmysły i odrazu wnikało w naszą świadomość; gdybyśmy zdołali wejść w bezpośrednią styczność z własną duszą i duszą wszechrzeczy, wówczas sztuka byłaby zupełnie zbyteczną. Albo raczej wszyscy bylibyśmy artystami i dusze nasze współbrzmiewałyby niezmiennie z całą przyrodą. Oczy wspomożone pamięcią wykrawałyby z przestrzeni i utrwalały w czasie obrazy o nieporównanej piękności. Wzrok chwytałby w przelocie kształty rzeźbione w żywym marmurze ciała ludzkiego i utrwalałby sobie fragmenty posągów równych tym, które zostawili nam mistrze starożytności. W głębi dusz rozbrzmiewałby wieczny śpiew o melodyi wesołej lub smutnej, będący zawsze oryginalną, a nigdy nie milknącą muzyką życia wewnętrznego. Przecież wszystko to żyje dokoła nas, wszystko to mamy w sobie, a jednak niczego nie możemy uchwycić w kształtach jasnych i wyraźnych. Między przyrodą a nami, co mówię? między nami a własną świadomością rozpostarła

się zasłona, dla większości ludzi gęsta i nieprzenikliwa, lekka zaś i przezroczysta dla artystów i poetów. Jakaż bogini utkała tę zasłonę? Czy obdarzyła nią ludzkość przez miłość, czy też złą wolę? Otóż nam trzeba żyć, a życie wymaga, abyśmy rozważali wszystko ze stanowiska naszych potrzeb. Żyć znaczy działać, znaczy przyjmować z rzeczy wrażenia tylko *pożyteczne* i reagować na nie za pomocą odpowiednich czynów. Wobec przewagi wrażeń pożytecznych inne wrażenia są już zaćmione i dochodzą do nas tylko w niewyraźnych kształtach. Patrzę i zdaje mi się, że widzę; słucham i zdaje mi się, że słyszę; zatapiam się w sobie i sądzę, że czytam w głębiach własnego serca. A jednak to, co widzę i słyszę jest niczem więcej jak tylko tem, co z całego bezmiaru świata zewnętrznego zmysły zdołały wyciągnąć dla swego pożytku. To, co wiem o sobie, zaledwie dotyka powierzchni mej duszy i odnosi się tylko do tych objawów, które biorą udział w praktycznem działaniu. Zmysły i świadomość dają mi zaledwie praktyczne uproszczenie rzeczywistości.

W wrażeniach, które odnoszę ze siebie i wszechrzeczy wymazane są różnice nieużyteczne dla ludzi, natomiast zaakcentowane podobieństwa przynoszące im pożytek; w ten sposób już naprzód zakreślono mi drogi, któremi będę chodził przez życie. Są to drogi, któremi ludzkość chodziła już dawno przedemną. Rozklasyfikowano rzeczy ze względu na pożytek, który mam z nich wyciągnąć i tę klasyfikacyę

spostrzegam przedewszystkiem, znacznie prędzej, aniżeli formę lub barwę przedmiotów. Człowiek stoi bezwątpienia znacznie wyżej pod tym względem, aniżeli zwierzę. Bardzo wątpię, czy oko wilka rozróżnia jagnię od koźlątka; są to dla wilka dwie jednakowe zdobycze, równie łatwe do schwytania, równie dobre do pożarcia. My rozróżnimy kozła od barana, lecz czy potrafimy rozróżnić jednego kozła od drugiego, barana od barana? *Indywidualność* przedmiotów, o ile jest dla nas nieużyteczną, zatraca się zupełnie w naszych spostrzeżeniach. A nawet tam, gdzie ją spostrzegamy (odróżniając n. p. człowieka od człowieka), to oko nasze nie chwyta właściwej indywidualności, to znaczy pewnej oryginalnej harmonii kształtów i barw, lecz jeden lub dwa rysy, ułatwiające nam rozróżnienie praktyczne.

Wreszcie nie widzimy wcale samych przedmiotów, ograniczając się najczęściej do odczytania etykiety, która jest do nich przypięta. Tę tendencyę, zrodzoną z potrzeby, wpływ języka jeszcze silniej zaakcentował. Nazwy przedmiotów bowiem (z wyjątkiem imion własnych) oznaczają zawsze gatunek. Słowo utrwala przedmioty w ich najbanalniejszym wyglądzie i funkcyach najpospolitszych; wdziera się między przedmioty a nas i najchętniej zakryłoby też oczom naszym ich formę, gdyby ta forma nie łączyła się ściśle z potrzebami, które to słowo powołały do życia. Nietylko przedmioty zewnętrzne, lecz nawet nasze własne stany duszy zakrywają nam każdy swój objaw ściśle osobisty,

indywidualnie przeżyty. Czy może wtedy, gdy odczuwamy miłość albo nienawiść, smutek lub radość, dochodzą do naszej świadomości uczucia zindywidualizowane, w swoich tysiącznych, nieuchwytnych odcieniach i głębokich oddźwiękach, nadających im nasze własne, wyłączne piętno? Bylibyśmy więc wszyscy powieściopisarzami, poetami, muzykami? Tymczasem jednak najczęściej spostrzegamy tylko zewnętrzny wygląd stanów duszy; chwytamy uczucia w ich kształcie nieosobowym, który język utrwalił raz na zawsze; w kształcie, który w tych samych warunkach mniej więcej, jest zawsze tym samym dla wszystkich ludzi. Tak więc indywidualność wymyka nam się nawet w obrębie własnej indywidualności. Obracamy się pośród samych ogólników i symbolów, jakby wśród jakiegoś zamkniętego pola, gdzie nasze siły ciągle mierzą swą użyteczność z siłami innych ludzi. Pociągani i zahypnotyzowani akcyą praktyczną, zwracamy się tam przedewszystkiem, dokąd ta akcya nas pcha w imię naszego największego dobra. Wskutek tego żyjemy w jakiejś strefie pośredniej między przedmiotami świata zewnętrznego a nami; poza obrębem tych przedmiotów, a także poza obrębem nas samych. Od czasu do czasu, jakby z roztargnienia, przyroda wydaje dusze bardziej oderwane od życia. Nie mówię tu o takiem oderwaniu się dowolnem, wyrozumowanem, systematycznem, będącem dziełem refleksyi i filozofii. Mam na myśli oderwanie się zupełnie naturalne, wrodzone specyalnej strukturze

zmysłów lub świadomości i objawiające się w pewnego rodzaju jakby dziewiczym sposobie patrzenia, słuchania lub myślenia. Gdyby to oderwanie się od życia mogło być zupełnem, gdyby dusza nie ciężyła żadną ze swoich władz ku działalności praktycznej, wówczas byłaby to dusza artysty, jakiego jeszcze świat nie widział. Artysta taki celowałby we wszystkich gałęziach sztuki, albo raczej połączyłby wszystkie w jedną. Spostrzegałby każdą rzecz w jej właściwej czystości, zarówno kształty, barwy i dźwięki świata zewnętrznego, jak też najlżejsze poruszenia duszy. Trudno jednak żądać od przyrody tak bezgranicznej szczodrobliwości. Nawet dla tych, których uczyniła artystami, odsłoniła zasłonę tylko przypadkowo, tylko z jednej strony. Tylko w jednym kierunku zapomniała przykuć władze duszy do materyalnych potrzeb życiowych. A ponieważ każdy kierunek odpowiada temu, co nazywamy *zmysłem,* więc też jednym ze swoich zmysłów, tylko jednym, artysta jest oddany sztuce. Stąd także płyną poszczególne predyspozycye. Jeden artysta przywiąże się do barw i kształtów, a ponieważ kocha te barwy i kształty dla nich samych, ponieważ patrzy na nie ze względu na nie, a nie na siebie, dlatego poprzez barwy i kształty rzeczy przezierać mu będzie ich życie wewnętrzne. Artysta swoje rozumienie rzeczy powoli wprowadza w nasze pojęcia. Na chwilę przynajmniej oderwie nas od tych przesądnych barw i kształtów, które zalegały pole widzenia między naszem okiem, a rze-

czywistością. I w ten sposób urzeczywistni najwyższe dążenie sztuki, którem będzie w tym wypadku odsłonięcie nam przyrody.

Inni artyści zagłębią się znowu w sobie. Poza tysiącem rodzących się czynów, które uzewnętrzniają się przez uczucia; poza banalnem, ogólnie przyjętem słowem, wyrażającem i zasłaniającem zarazem indywidualny stan duszy, ci artyści pójdą szukać czystych i prostych uczuć i stanów duszy. Aby nas pobudzić w kierunku takich samych usiłowań, poeci starają się uwidocznić nam cośkolwiek z tego, co spostrzedz zdołali: Przez niezwykły i rytmiczny układ słów, w które potrafią tchnąć nowe życie, mówią a raczej poddają nam rzeczy, w imię których słowa z pewnością nie zostały stworzone. Inni artyści wnikają jeszcze głębiej. Po pod uczuciami radości i smutku potrafią uchwycić coś, co już nie ma nic wspólnego ze słowami, pewne rytmy życia i oddechu, leżące jeszcze głębiej we wnętrzu człowieka, niż najtajniejsze jego uczucia. Rytmy te w każdym człowieku różne, są zarazem żywem prawem, które kieruje jego przygnębieniem i egzaltacyą, jego żałością i nadzieją. Uwalniając tę muzykę, zaklętą w najtajniejszych głębiach ich istoty; nadając jej formę wyraźną i dla wszystkich zrozumiałą, artyści sprawili, że i my w nią mimowoli wniknąć możemy, jak przechodnie, którzy po drodze przyłączają się do tańców wiejskich. I w ten sposób artyści potrącają w naszych głębiach strunę, która tylko wyczekiwała chwili zadrżenia. Widzimy

więc, że sztuka, czy nią będzie malarstwo, rzeźba, poezya czy muzyka, zawsze ma jeden i ten sam cel: odrzuca symbole praktycznie użyteczne, ogólniki przyjęte konwencyonalnie i społecznie, wreszcie wszystko, co zasłania oczom naszym rzeczywistość, aby nas właśnie postawić oko w oko z tą rzeczywistością. Spór o idealizm i realizm w sztuce mógł wyniknąć tylko z nieporozumienia na tym punkcie. Sztuka jest wprawdzie bardziej bezpośrednią wizyą rzeczywistości, lecz taki sposób pojmowania jej wymaga właśnie idealizmu. Trzeba zerwać z użytecznością; posiąść wrodzoną niejako i specyalnie zlokalizowaną bezinteresowność zmysłów lub świadomości; wreszcie wznieść się do niemateryalnego pojmowania życia, co wszystko razem stanowi to, co ogólnie nazywamy idealizmem. W ten sposób możnaby zupełnie słusznie powiedzieć, że realizm tkwi w dziele, a idealizm w duszy i że tylko dzięki temu idealizmowi można wejść w bliższą styczność z realną rzeczywistością.

Sztuka dramatyczna nie stanowi wcale wyjątku z pod tego prawa. To za czem dramat szuka i co wywodzi na światło dzienne, jest właśnie bezmierną głębią rzeczywistości, którą konieczność życiowa, często w naszym własnym interesie, zasłoniła przed naszemi oczami. Jaką jest ta rzeczywistość i jaką ta konieczność życiowa? Każda poezya wyraża stany duszy. Z pomiędzy tych stanów niektóre wynikają przedewszystkiem ze stosunku człowieka do człowieka. Są to uczucia najgłębsze, a zarazem

najbardziej gwałtowne. Tak jak elektryczności łączą się i akumulują między dwoma biegunami kondensatora, skąd ma wytrysnąć iskra, tak samo przez samo zetknięcie się ludzi między sobą powstają głębokie przyciągania i odpychania, groźba zniszczenia równowagi, słowem ta elektryczność duszy, którą nazywamy namiętnością. Gdyby człowiek szedł za głosem duszy, gdyby nie istniały prawa społeczne ani moralne, gwałtowne wybuchy uczuć byłyby najzwyklejszymi objawami życia. Użyteczność jednak wymaga, aby te wybuchy były poskromione, bo człowiek żyjąc w społeczeństwie, musi poddawać się jego prawom i przepisom. A to, co interes nam doradza, rozsądek wprost rozkazuje: bo istnieje obowiązek, a naszem przeznaczeniem jest go słuchać. Pod tym podwójnym wpływem wytworzyła się dla ludzkości jakby powierzchowna warstwa uczuć i myśli, które chciałyby być, jeśli nie niezmiennemi, to przynajmniej wspólnemi wszystkim ludziom. One to pokrywają, a często nawet przytłumiają wewnętrzny ogień namiętności indywidualnych. Powolny postęp ludzkości ku coraz bardziej pokojowemu życiu społecznemu utrwalił z czasem tę warstwę; tak jak życie kuli ziemskiej było długotrwałem usiłowaniem, by ognistą i wybuchową masę wnętrza przykryć stałą i zimną skorupą. Istnieją jednak wybuchy wulkaniczne. I gdyby ziemia była istotą żyjącą, jak twierdziła mitologia, myślę że w chwilach spokoju i spoczynku lubiałaby marzyć o gwałtownych wy-

buchach, w których nagle ujawniają się jej najtajniejsze głębie. Podobnego rodzaju przyjemności nastręcza nam dramat. Wśród spokojnego, mieszczańskiego trybu życia, narzuconego nam przez społeczeństwo i rozsądek, dramat nagle porusza w nas coś, co na szczęście nie wybucha, lecz którego parcie wewnętrzne pod jego wpływem wyraźnie odczuwamy. Dramat pozwala naturze żądać odwetu od społeczeństwa. Czasem zdąża do celu wprost i wydobywa na wierzch namiętności, zrywające wszystkie tamy. Czasem, jak to właśnie czyni dramat nowoczesny, idzie do celu pośrednią drogą: odsłania nam z sofistyczną zręcznością sprzeczności utajone we wnętrzu społeczeństwa; przedstawia przesadnie wszelką sztuczność praw społecznych i w ten sposób pośrednio rozdzierając powierzchnię, każe nam znowu zajrzeć do głębi. W obydwóch wypadkach, czy to przez osłabienie znaczenia społeczeństwa, czy też przez podkreślenie praw przyrody, dramat zawsze dąży do tego samego celu, do odsłonięcia nam bardzo głęboko ukrytej części nas samych, do ujawnienia tego, co możnaby nazwać elementem tragicznym naszej osobowości. Podobne uczucia opanowują nas właśnie po wysłuchaniu pięknego dramatu. Przedewszystkiem zajęło nas nie to, co nam opowiadano o innych, lecz to, co dano nam zobaczyć w nas samych: całe światy bezładnych i nieujawnionych myśli i uczuć, które parły na zewnątrz, lecz szczęściem dla nas ujawnić się nie zdołały. Zdaje się też, jakoby od-

zywano się do jakichś wspomnień nieskończenie odległych, atawistycznych, a tak obcych naszemu teraźniejszemu życiu, że to życie zaczyna nam się wydawać na chwilę jakby czemś nierealnem lub czemś, do czego należałoby się dopiero na nowo przygotowywać. Dramat, szukając realności głębszej popod pożytecznemi zdobyczami życia społecznego, ma więc ten sam cel co każda sztuka.

Z tego wynika, że sztuka zapatruje się na wszystko ze stanowiska *indywidualnego*. Malarz utrwala na płótnie to, co widział w jakiemś miejscu, jakiegoś dnia, o pewnej godzinie, w kolorach, których się już nie zobaczy. Poeta opiewa jakiś stan duszy, który on przeżył tylko raz jeden i który się już powtórzyć nie zdoła. Autor dramatyczny uplastycznia przed naszemi oczami rozwój duszy ludzkiej, jakiś żywy splot uczuć i zdarzeń, coś wreszcie, co się raz ujawniło i raz tylko ujawnić się może. Pomimo, że uczuciom tym nadajemy ogólne miana, w innych duszach nie będą już one takiemi jak w tych właśnie, bo są zindywidualizowane i przez to tylko przynależą do sztuki. Wszystkie bowiem ogólniki, symbole rzeczy, typy są jedynie liczmanami naszych zwykłych i codziennych pojęć.

Nieporozumienia na tym punkcie wynikły z pomieszania dwóch pojęć zupełnie różnych: uogólnienia przedmiotu i sądów, które o nim wydajemy. Jeżeli jakieś uczucie zostało ogólnie uznane za prawdziwe, to z tego nie wynika bynajmniej, aby to uczucie było ogólnie odczuwanem. N. p. nic bardziej

osobliwego jak postać Hamleta; jeżeli przypomina ona pewnemi stronami swej duszy innych ludzi, to nie przez to właśnie wzbudza w nas tak silne zainteresowanie. Hamlet jest jednak ogólnie przyjęty i pospolicie uważany za osobistość prawdziwą. Tak samo ma się rzecz z innymi wytworami sztuki. Każdy z nich jest jedynym w swoim rodzaju, piętno geniuszu jednak sprawiło, że został uznany przez wszystkich. Dlaczegóż uznają go wszyscy i po czem poznają, że jest prawdziwym, skoro jest jedynym w swoim rodzaju? Zdaje mi się, że poznajemy prawdziwość utworu sztuki po tem, że skłania nas do podjęcia podobnych usiłowań w kierunku szczerszego spostrzegania rzeczywistości. Szczerość bowiem zawsze się udziela. To co artysta widział, trudno będzie tak samo zobaczyć zwykłym śmiertelnikom; jeżeli jednak patrzył i odczuwał szczerze, to wtedy usiłowania jego, by zedrzeć zasłonę z rzeczywistości, narzucą się naszemu naśladownictwu. Jego dzieło jest wtedy dla nas jakby pouczającym przykładem. Prawdziwość dzieła sztuki mierzy się też skutecznością tego pouczenia. Prawda ma w sobie moc przekonującą i po tem ją najłatwiej poznać. Im większem dzieło sztuki, tem głębszą prawda, którą ujawnia, tem silniejszym wpływ jego na umysły i tem bardziej wpływ ten staje się szerokim i ogólnym. Uogólnienie leży więc tu w wywołanym skutku, lecz nigdy w przyczynie.

Zupełnie innym jest przedmiot komedyi. Tu uogólnienie leży w dziele samem. Komedya maluje

charaktery, któreśmy spotkali, albo jeszcze kiedyś spotkamy po drodze naszego życia; ona podkreśla podobieństwa i dąży do przedstawienia nam typów; w razie potrzeby stworzy nawet nowe typy i z tych powodów różni się od innych rodzajów sztuki.

Już sam tytuł wielkich komedyj jest charakterystyczny. Mizantrop, Skąpiec, Gracz, Roztargniony i t. d. to są wszystko imiona pospolite. Nawet tam gdzie komedya charakteru jest zatytułowana imieniem własnem, to wkrótce to imię własne staje się imieniem pospolitem. (Tartuffe i t. p.)

Poeta tragiczny nigdy też nie ugrupuje około swego głównego bohatera szeregu drugorzędnych osób, będących niejako jego uproszczonem odbiciem. Bohater tragiczny jest indywidualnością jedyną w swoim rodzaju. Można go wprawdzie naśladować, lecz wtedy przejdzie się świadomie lub też nieświadomie z tragizmu w ton komiczny. Nikt nie może być do niego podobnym, ponieważ on nie jest podobny do nikogo. Przeciwnie znowu komedyopisarz stawia poprostu instynktownie, obok swojej głównej osobistości cały szereg innych, o tych samych zasadniczych rysach. Wiele komedyj ma tytuł zbiorowy lub też w liczbie mnogiej: *Les femmes savantes*, *les Précieuses ridicules*, *Świat nudów* itd. Komedye te są zbiorem rozmaitych przedstawicieli tego samego zasadniczego typu. Analiza tej tendencyi w komedyi byłaby nadzwyczaj zajmującą. Może dałoby się odnaleźć w niej jakąś analogię z faktem znanym w medycynie, że zaburzenia ró-

wnowagi jednego i tego samego rodzaju, mocą nieznanego powinowactwa, skupiają się ze sobą. Osoby komedyi nie należą wprawdzie do objawów patologicznych, w każdym razie, jak przedtem już wykazaliśmy, są one *roztargnione*, a od roztargnienia aż do zupełnego zniszczenia równowagi przejście może być bardzo nieznaczne. Jest jeszcze inny powód tego zjawiska: Jeżeli celem komedyopisarza jest przedstawienie typów, to znaczy charakterów zdolnych do powtarzania się, to nie można tego lepiej uprzytomnić, jak pokazując nam ten sam typ w kilku różnych egzemplarzach. Przyrodnik postępuje w ten sam sposób, jeżeli chodzi mu o przedstawienie cech jakiegoś gatunku. Wymienia i opisuje najważniejsze jego odmiany.

Jeszcze w inny sposób możnaby wytłómaczyć zasadniczą różnicę między tragedyą, zajmującą się indywiduami, a komedyą, przedstawiającą gatunki ludzkie. Różnica ujawnia się już w samem założeniu, odmiennymi, nawet radykalnie różnymi metodami obserwacyi.

Jakkolwiek śmiałem wyda się to zdanie, twierdzę jednak stanowczo, że obserwacya ludzi nie jest koniecznie potrzebną poecie tragicznemu. Przedewszystkiem widzimy, że najwięksi poeci prowadzili życie bardzo odosobnione, bardzo mieszczańskie i trudno przypuścić, aby mieli sposobność bezpośredniej obserwacyi tych rozpętanych namiętności ludzkich, których wyraz dali w swoich dziełach. Przypuściwszy jednak, że życie nastręczyło im po-

dobnych przykładów, to pomimo wszystko bezpośrednia obserwacya nie na wiele im się przydała. W dziele wielkiego poety zajmuje nas przedewszystkiem ujawnienie najtajniejszych stanów duszy lub najgłębszych, nigdy nie uzewnętrznionych konfliktów. Obserwacyi takich stanów nigdy nie można czerpać z zewnątrz. Dusze ludzkie nie są prześwietlające, a zewnętrznie możemy dostrzedz tylko pewne objawy namiętności. Tłomaczymy je sobie — nie zawsze należycie co prawda — tylko dzięki analogii z tem cośmy sami odczuli lub przeżyli. Widzimy więc, że najistotniejszem jest to, co sami odczuwamy; bo możemy znać dokładnie tylko głębie własnego serca, o ile i to potrafimy. Czy to ma znaczyć, że poeta doświadczył wszystkiego, co opisuje, że sam był w położeniu swoich bohaterów i przeżył wszystkie stany ich duszy? I temu przeczą biografie wielkich poetów. Jakżeby można przypuścić, aby ten sam człowiek był w swojem życiu Makbetem, Otellem, Hamletem, królem Learem i jeszcze wielu, wielu innymi zarazem? Należałoby tu może odróżnić tę indywidualność, *którą się ma,* od tych wszystkich, *któreby się mogło mieć.* Charakter nasz jest bowiem wynikiem ciągle ponawiającego się doboru. Wzdłuż naszej drogi życiowej leżą rozmaite (przynajmniej pozorne) punkty rozbieżne; widzimy dokładnie najróżnorodniejsze możliwe kierunki, jakkolwiek możemy wybrać tylko jeden z nich. Umieć zawrócić ze swej drogi, módz przejść aż do końca wszystkich innych możliwych kierunków, na tem właśnie zdaje

mi się polega wyobraźnia poetycka. Przyznaję, że Szekspir nie był ani Makbetem, ani Hamletem, ani Otellem; ale mógłby był być nimi, gdyby najrozmaitsze okoliczności życiowe i własna jego wola były doprowadziły do wybuchu to wszystko, co było u niego tylko nieuzewnętrznionem parciem utajonych skłonności. Bardzo źle rozumieją rolę wyobraźni twórczej ci wszyscy, którzy sądzą, że ona układa swoich bohaterów z kawałków wypożyczanych dokoła, na prawo i na lewo, tak jak się szyje suknie dla harlekina. Z takiego zestawienia z pewnością nicby nie wyszło żywego; życie bowiem wyklucza wszelkie powtarzanie, pozwalając tylko na obserwacyę. Wyobraźnia twórcza jest niczem innem, jak dokładniejszą wizyą rzeczywistości. Osoby, stworzone przez poetę, sprawiają na nas wrażenie życia, bo są poetą samym, poetą spotęgowanym, pogłębiającym siebie samego w tak potężnem usiłowaniu obserwacyi wewnętrznej, że zdoła uchwycić wszelką możliwość w obrębie rzeczywistości; że chcąc wytworzyć dzieło doskonałe, wyłania z głębi własnej duszy to, co przyroda zostawiła w nim zaledwie w stanie szkicu lub też zwykłego zarysu.

Zupełnie innym jest rodzaj obserwacyi, z którego rodzi się komedya. Jest to obserwacya zewnętrzna. Choćby poeta był jak najbardziej ciekawym śmiesznych stron innych ludzi, to sądzę jednak, że nie pójdzie tak daleko, aby szukać ich u siebie. Nie znalazłby ich zresztą wcale, bo wiadomo, że ludzie są tylko śmieszni z tej strony swej

istoty, która uchyla im się zupełnie z pod świadomości. Komedyopisarz ograniczy się więc tylko do obserwowania swoich bliźnich; już z tego właśnie wyniknie ogólnikowy charakter tych spostrzeżeń, co byłoby niemożliwem, gdyby poeta obserwacyę stosował do siebie. Ograniczając się tylko do obserwacyi zewnętrznej, poeta pozna jedynie zewnętrzną osłonę ludzi, która bardzo często może być taką samą u niejednego człowieka i upodabnia w ten sposób najrozmaitszych ludzi do siebie. Komedyopisarz nie wnika głębiej, a nawet gdyby mógł, nie uczyniłby tego, bo przyniosłoby mu to małą korzyść. Wnikając zanadto w głąb osobowości, odnosząc zewnętrzne objawy do przyczyn zbyt wewnętrznych, poświęca się poprostu wszystko, co dany objaw miał w sobie śmiesznego. Aby módz się śmiać, trzeba umieścić powód śmiechu w jakiejś umiarkowanej strefie duszy. I dlatego objaw, który wywołuje śmiech, powinien nam się wydawać mniej lub więcej pospolitym, wyrażającym niejako jakąś przeciętną dusz ludzkich. Tak jak wszystkie przeciętne i tę osiąga się przez zestawienie rozpierzchłych danych, oraz przez porównanie wypadków analogicznych, których kwintescencyę się wyraża. Przez podobne abstrahowanie i uogólnianie fizyk z faktów wyprowadza prawa. Słowem metoda i przedmiot są tu takimi samymi jak w naukach indukcyjnych, w tem znaczeniu, że obserwacya jest zawsze zewnętrzną, a wynik jej da się łatwo uogólnić.

W ten sposób powracamy po długiem zbocze-

niu do podwójnej konkluzyi, która już przedtem wynikała z naszego studyum. Po pierwsze osoba jest komiczną tylko skutkiem pewnej cechy, przypominającej roztargnienie; skutkiem czegoś co żyje na niej, nie zlewając się z nią w zupełności, jakby pasorzyt. Dlatego tę skłonność, zdolną do poprawy, spostrzega się obserwacyą zewnętrzną. Z drugiej strony znowu, ponieważ śmiech jest właśnie taką widomą poprawką, dlatego pożyteczną jest rzeczą, jeżeli ta poprawka dosięgnie odrazu jak największej ilości osób. Wskutek tego też obserwacya komiczna instynktownie zmierza do uogólnień. Wybiera z pomiędzy wad i dziwactw te przedewszystkiem, które są zdolne do powtarzania się i które skutkiem tego nie są nierozerwalnie związane z indywidualnością osób; możnaby powiedzieć, że to są dziwactwa wspólne. Przenosząc to wszystko na scenę, obserwacya komiczna stwarza dzieła, które bezwątpienia wchodzą w zakres sztuki, o ile świadomie zmierzają tylko do podobania się; odróżniają się zaś od innych dzieł sztuki swoim charakterem ogólnym, jak też swą nieświadomą, uboczną myślą pouczenia i poprawy. Mogliśmy więc zupełnie słusznie powiedzieć, że komedya jest czemś pośredniem między sztuką a życiem. Nie jest tak bezinteresowną jak czysta sztuka. Organizując niejako śmiech, przyjmuje życie społeczne za naturalne jego środowisko i idzie nawet w ślad za pewnymi popędami życia społecznego. W tym właśnie punkcie

rozbiega się ze sztuką, która jest zerwaniem z życiem społecznem i powrotem do prostej natury.

II.

Przypatrzmy się teraz, po tem wszystkiem cośmy powiedzieli, w jaki sposób możnaby stworzyć cechę charakteru idealnie komiczną, komiczną samą w sobie, komiczną w swojem założeniu i w każdym ze swoich objawów. Musi ona być głęboką, aby dostarczyła komedyi trwałego zasiłku, a przytem powierzchowną, ażeby nie wyjść poza ton komedyi; niewidzialną dla tego, który ją posiada, bo komizm jest zawsze czemś nieuświadomionem; widoczną zresztą dla wszystkich, by mogła wywołać śmiech ogólny. Musi być wyrozumiałą dla siebie, by się módz rozprzestrzeniać bez skrupułów; szkodliwą dla innych, aby ją można chłostać bezlitośnie, a zarazem łatwą do poprawy, aby wyśmiewanie jej nie było bezskutecznem. Musi powtarzać się przy każdej sposobności, aby śmiech miał zawsze powód do wybuchu; musi być nieodłączną od życia społecznego, choć nieznośną dla społeczeństwa; zdolną wreszcie do objawiania się w najróżnorodniejszych formach, do zlania się z każdą wadą, a nawet z niektóremi cnotami. Widzimy więc, jak wiele pierwiastków musi w sobie łączyć. Chemik duszy, któremuby powierzono sporządzenie tego preparatu, byłby z pewnością niemile rozczaro-

wany w chwili wypróżnienia retorty. Zobaczyłby, że zadał sobie tyle trudu dla złożenia mieszaniny, którą wszędzie można dostać z łatwością, bo jest tak bardzo rozpowszechnioną wśród ludzi, jak powietrze w przyrodzie.

Taką mieszaniną będzie próżność. Myślę, że nie ma drugiej wady tak głębokiej, a zarazem tak bardzo powierzchownej. Ciosy jej zadawane nie są nigdy poważne, a jednak nieuleczalne. Usługi, które jej się oddaje są najfikcyjniejsze w świecie, a jednak one właśnie wywołują najtrwalszą wdzięczność. Próżność sama nie jest wadą tak poważną, ale wszystkie inne wady ku niej ciężą i wysubtelniając się, starają się być środkiem jej zadowolenia. Próżność jest podziwianiem własnej osoby, ugruntowanem na podziwieniu, które się zdaje wywoływać u drugich; mogła więc zrodzić się tylko w obrębie życia społecznego. Próżność jest wadą znacznie głębiej wkorzenioną niż egoizm. Egoizm często poskramia natura sama, podczas gdy próżność można przełamać jedynie drogą samowiedzy i refleksyi. Nie przypuszczam wcale, abyśmy na świat przychodzili z wrodzoną skromnością, chyba że nazwiemy skromnością jakąś nieśmiałość czysto fizyczną. Ta nieśmiałość jednak jest znacznie więcej zbliżoną do dumy, niż się wydaje na pozór. Prawdziwa skromność jest tylko rozpamiętywaniem na temat próżności. Rodzi się ona z obserwowania omamień próżności u innych ludzi i z obawy, aby samemu w nie nie popaść. Jest

przezornością rozumującą o tem, co inni mogliby powiedzieć lub pomyśleć o nas. Wynika ona z chęci poprawy i zaretuszowania braków, jest więc cnotą nabytą.

Trudno poprostu rozgraniczyć dążność do skromności od obawy stania się śmiesznym. To staranie i ta obawa w zaczątkach swych są uczuciem jednolitem i nie dającem się rozdzielić. Specyalne studyum nad złudzeniami próżności i nad nieodłącznym od nich komizmem, rzuciłoby zupełnie nowe światło na teoryę śmiechu. Jasnoby wynikło, z jak matematyczną ścisłością śmiech wykonuje jedną ze swoich głównych funkcyj, którą jest przywołanie do świadomości roztargnioną miłość własną, by uzyskać w ten sposób jak największe uspołecznienie charakterów. Studyum to wykazałoby też, że jakkolwiek próżność jest naturalnym wytworem życia społecznego, to jednak szkodzi społeczeństwu. Tak niektóre lekkie trucizny, wydzielane stale w ludzkim organizmie, zatrułyby go wreszcie, gdyby inne wydzieliny nie neutralizowały ich wpływu. Śmiech wykonuje bezustannie podobną funkcyę i w tem znaczeniu możnaby powiedzieć, że śmiech jest najwłaściwszym środkiem na próżność i że próżność właśnie jest wadą najbardziej komiczną.

Mówiąc o komizmie formy i ruchów wskazaliśmy na to, że bardzo proste objawy śmieszności mogą się wcielić w objawy więcej skomplikowane i udzielić im swego komizmu. W ten sposób naj-

wyższe formy komizmu tłómaczą się często formami najprostszemi. Odwrotny proces zdarza się jednak jeszcze częściej. Istnieją bardzo grube efekty komiczne, wywodzące się od bardzo subtelnych form komizmu. Próżność, ta wyższa forma komizmu, jest elementem, którego zawsze, choć bezwiednie szukamy w każdym objawie działalności ludzkiej. A szukamy jej choćby tylko po to, aby się z niej śmiać, dlatego wyobraźnia nasza umieszcza ją bardzo często tam, gdzie jej wcale niema. Zdaje mi się, że do tego właśnie należy odnieść przyczynę tych wszystkich grubych objawów komizmu, które psychologowie bardzo niedostatecznie tłómaczyli kontrastem: n. p. mały człowiek schylający się, aby mógł przejść popod wysokie drzwi; dwie osoby, jedna bardzo mała a druga bardzo duża, idące razem pod ramię i t. d. Przypatrując się z blizka temu ostatniemu widokowi, możnaby, zdaje mi się, zauważyć, jak mała osóbka stara się *wywyższyć* za każdą cenę, aby módz dosięgnąć większej, tak jak żaba, która chciałaby dorównać wołowi.

III.

Nie sposób wymieniać tu wszystkich właściwości charakteru, łączących się z próżnością, lub tych, które współzawodniczą z nią w ściąganiu na siebie uwagi komedyopisarzy. Wykazaliśmy już, że wszystkie wady, a nawet niektóre zalety mogą stać się

śmiesznemi. Gdyby udało się komuś zestawić listę wszystkich znanych śmieszności, to komedya zawsze jeszcze listę tę uzupełni; nie tyle przez stwarzanie nowych śmieszności, ile przez odsłanianie niedostrzeżonych dotychczas *kierunków* komizmu. W ten sposób wyobraźnia umie wydobyć ze złożonego rysunku jednego i tego samego kobierca ciągle nowe postaci i figury. Najważniejszym warunkiem komizmu jest ta, aby każda komiczna osobliwość sprawiała na nas niejako wrażenie *ramy,* w którą wiele osób może się pomieścić.

Istnieją jednak pewne gotowe już i stałe ramy, stworzone przez społeczeństwo ugruntowane na podziale pracy i nieodłączne od niego. Mam tu na myśli najrozmaitsze zawody, czynności i rzemiosła. Każdy zawód nadaje tym wszystkim, którzy żyją w jego obrębie pewne charakterystyczne przyzwyczajenia umysłu i właściwości charakteru. Są one wspólne wszystkim członkom jednego zawodu, którzy różnią się niemi właśnie od członków innych zawodów. W ten sposób w łonie wielkiego wytwarzają się małe, odrębne społeczeństwa. Wynikają one wprawdzie z organizacyi, właściwej każdej społeczności, gdyby jednak chciały się zbytnio odosobnić, bardzoby jej szkodziły. Zadaniem śmiechu jest karcenie tych wszystkich separatystycznych tendencyj. Śmiech powinien przeobrażać sztywność w podatną giętkość, jednostkę przystosowywać do ogółu, słowem, zaokrąglać wszystkie kanty. Mamy więc pewien rodzaj komizmu, którego odmiany

możnaby z góry określić. Nazwijmy go *komizmem zawodowym.*

Nie wnikniemy w szczegóły jego rozmaitych odmian, zatrzymamy się raczej nad ich cechami wspolnemi. W pierwszym rzędzie należy postawić *próżność zawodową.* Każdy z nauczycieli p. Jourdaina (Le Bourgeois gentilhomme) swoją umiejętność stawia ponad wszystkie inne. U Labicha jakiś handlarz drzewa nie może zrozumieć, aby można było być czemś innem, jak handlarzem drzewa. Próżność nabiera cechy *uroczystej* w miarę jak zawód wymaga większego nakładu blagi i szarlataneryi. Bo rzecz dziwna: im wątpliwszą jakaś umiejętność, tem więcej wmawiają sobie wszyscy jej wykonawcy, że są jakąś sektą kapłańską i wymagają, aby każdy bił pokłony przed ich misteryum. Zawody pożyteczne są oczywiście stworzone dla publiczności; te jednak, których pożyteczność jest wątpliwą, muszą usprawiedliwić swoje istnienie przeświadczeniem, że publiczność stworzona jest dla nich. Takie złudzenie właśnie tkwi na dnie ich rzekomego kultu, a komizm lekarzy Moliera płynie prawie wyłącznie z tego źródła. Traktują oni chorego w ten sposób, jak gdyby on był stworzonym dla lekarza, a nawet przyrodę uważają jako zależną od medycyny.

Inną formą takiej komicznej sztywności jest ta, którą nazwałbym *znieczuleniem zawodowem.* Osobistość komiczna tak bardzo zacieśnia się w surowych ramach swego zawodu, że już wprost nie ma

miejsca na swobodne poruszanie się, a przedewszystkiem na wzruszanie się losem innych ludzi. Przypomnijmy sobie słowa sędziego Dandina powiedziane do Izabelli, która go pyta, jak może patrzeć na tortury nieszczęśliwych skazańców:

— Ba! Zawsze człowiek przytem przepędzi godzinę lub dwie.

Najpospolitszym środkiem ośmieszenia zawodu jest wtłoczenie go niejako w obręb języka, który mu jest właściwym: gdy każemy sędziemu, lekarzowi, żołnierzowi, stosować do spraw codziennych język używany w prawodawstwie, strategii lub medycynie, jak gdyby nie byli zdolni mówić zwykłym językiem wszystkich ludzi. Zazwyczaj ten rodzaj komizmu rozporządza dość grubymi efektami. Stają się one jednak znacznie delikatniejszymi, jeśli równocześnie z przyzwyczajeniem zawodowem odsłaniają także jakąś osobliwość charakteru. N. p. śmieszność Molierowskich „Sawantek“ polega w wielkiej mierze na tem, że one myśli i zdania naukowe wyrażają w formie potocznych sentymentów kobiecych n. p. „Epikur *mi się podoba*“, *Kocham* wichry“ i t. d. Jeżeli odczytamy uważnie 3-ci akt, zobaczymy, że Armanda, Filaminta i Beliza prawie bezustannie używają takiego stylu.

Idąc dalej w kierunku tych samych badań, wynaleźlibyśmy też logikę czysto zawodową, t. zn. odrębny sposób rozumowania, nabyty w pewnych środowiskach, słuszny tylko w obrębie tego środowiska, poza nim zaś zupełnie fałszywy. Kontrast

między temi dwiema logikami: partykularną i ogólną powoduje pewne efekty komiczne, nad którymi nie od rzeczy będzie głębiej się zastanowić. Doszliśmy tu do bardzo ważnego punktu teoryi śmiechu; rozszerzymy zresztą jeszcze bardziej tę kwestyę i zbadamy ją w jej najogólniejszych przejawach.

IV.

Zajęci dotychczas wynalezieniem najgłębszych przyczyn komizmu, musieliśmy pominąć zupełnem milczeniem jeden z jego najbardziej wpadających w oko objawów. Mam tu na myśli logikę, właściwą osobistościom i grupom komicznym, logikę dziwną i niezwykłą, w pewnych wypadkach otwierającą szerokie pole dla niedorzeczności.

Teofil Gauthier powiedział o komizmie ekscentrycznym, że jest on logiką absurdu. Wielu filozofów skłania się do tego samego poglądu. Według nich każdy efekt komiczny musi z jednej strony przynajmniej zawierać w sobie jakąś niedorzeczność. Do śmiechu pobudza nas właśnie niedorzeczność skrystalizowana w konkretnej formie — „absurd uwidoczniony“; — albo pozór niedorzeczności, zrazu przyjętej, a później zaraz poprawionej; albo wreszcie to, co jest niedorzecznem z jednej strony, a naturalnie zrozumiałem z drugiej i t. d. Każda z tych teoryj zawiera bezwarunkowo jakąś cząstkę prawdy. Dają się one jednak zastosować tylko do

bardzo grubych efektów komicznych i nawet w tych wypadkach zaniedbują — mojem zdaniem — czynnik najcharakterystyczniejszy śmiechu, a mianowicie *zupełnie odrębny rodzaj niedorzeczności* zawarty w komizmie, o ile wogóle niedorzeczność wchodzi w skład komizmu. Możemy się o tem natychmiast przekonać, wybierając jedną z powyższych definicyj i układając wedle nich efekty komiczne: na trzy wypadki najpewniej dwa nie będą zawierały w sobie nic komicznego. Niedorzeczność wchodząca w skład komizmu, nie jest poprostu jakąkolwiekbądź niedorzecznością. Jest to niedorzeczność ściśle określona. Ten absurd nie stwarza bynajmniej komizmu, wynika raczej z niego; nie jest też jego przyczyną, lecz skutkiem — skutkiem specyalnym zupełnie, w którym się odbija specyalny charakter przyczyny. Znamy tę przyczynę, dlatego nie trudno nam będzie zrozumieć i skutki.

Przypuśćmy, że pewnego dnia spacerując na wsi, spostrzegliśmy u szczytu pagórka coś, co przypomina niejasno wielkie, nieruchome ciało o obracających się ramionach. Na razie nie wiemy jeszcze, co to jest; ale między naszemi *pojęciami*, to znaczy między wspomnieniami, któremi pamięć rozporządza, szukamy tego wspomnienia, które najłatwiej dałoby się wcielić w spostrzeżone zjawisko. Prawie natychmiast przychodzi nam na myśl wiatrak: już wiemy, że właśnie taki wiatrak mamy przed sobą, pomimo, żeśmy może przed chwilą czytali czarodziejskie bajki o wielkoludach z olbrzy-

miemi ramionami. Zdrowy rozsądek polega na umiejętności przypominania sobie, lecz przedewszystkiem także na możliwości zapomnienia. Zdrowy rozsądek jest usiłowaniem umysłu, aby się bezustannie przystosowywać i wyzwalać z niepotrzebnych myśli, by zmieniać pojęcia wtedy, gdy przedmiot się zmienił. Jest to ruchliwość inteligencyi stosująca się ściśle do ruchliwości rzeczy. Jest to nieprzerwana ciągłość naszej uwagi życiowej.

Wyobraźmy sobie teraz Don Quichotta wyjeżdżającego na wyprawę wojenną. Wyczytał w swoich romansach, że rycerz spotyka po drodze nieprzyjaznych olbrzymów. Potrzebny mu jest zatem olbrzym. Pojęcie olbrzyma stoi w jego umyśle na pierwszym planie, ono czeka nieruchome na pierwszą sposobność, aby się módz uzewnętrznić i wcielić w jakiś przedmiot. To wspomnienie *chce koniecznie* nabrać kształtów żywych i dlatego pierwszy nadarzający się przedmiot, choćby nawet bardzo mało podobny do olbrzyma, otrzyma kształty takiego olbrzyma. Don Quichotte zobaczy więc olbrzymów tam, gdzie my widzimy zwykłe wiatraki. To jest komicznem i zarazem niedorzecznem. Czy jest to jednak jakakolwiekbądź niedorzeczność?

Jest to zupełnie specyalne odwrócenie zdrowego rozsądku. Polega ono na tem, że umysł widzi rzeczy według swoich pojęć i myśli, a nie wytwarza pojęć według przedmiotów świata zewnętrznego. Polega ono na tem, że się widzi przed sobą to, o czem się myśli, zamiast myśleć o tem, co

się widzi. Zdrowy rozsądek wymaga, aby wszystkie wspomnienia zostawały w jednym szeregu i żadne z nich nie wysuwało się na pierwszy plan; skutkiem tego w stosownej chwili odpowiednie wspomnienie zawsze zjawi się na zawołanie jakiejś sytuacyi. Przeciwnie u Don Quichotta pewna grupa wspomnień przoduje przed innemi i ogarnia nawet całą jego osobowość; skutkiem tego rzeczywistość musi się ugiąć przed wyobraźnią i przyjąć kształty, które mu ona nadaje. Chwyciwszy się jakiegoś złudzenia, Don Quichotte rozwija je zresztą zupełnie rozumnie we wszystkich jego konsekwencyach; porusza się w niem z dokładnością i pewnością somnambulika we śnie. Takiem jest pochodzenie błędu i stąd też płynie specyalna logika, która wywołała tę niedorzeczność. Czy ta logika jest tylko właściwością Don Quichotta?

Wykazaliśmy, że osoba komiczna grzeszy zawsze pewnem zacięciem się umysłu lub charakteru, grzeszy roztargnieniem lub automatyzmem. W głębi komizmu tkwi pewnego rodzaju sztywność, która sprawia, że idzie się prosto swoją drogą, nie słysząc i nie chcąc słyszeć, co się wokoło dzieje. Wiele komicznych scen u Moliera dałoby się sprowadzić do tego prostego typu: *człowiek uporczywie idący drogą swych myśli*, wracający do nich zawsze, podczas gdy mu inni ciągle przerywają!

Niedostrzegalnem i łatwem będzie przejście od człowieka nie chcącego wcale słuchać, do takiego, który widzi tylko to, co chce. Umysł zacinający

się w sobie nagina rzeczy do swoich myśli, zamiast regulować myśli swoje według przedmiotów zewnętrznego świata. Każda osobistość komiczna idzie więc drogą złudzeń przez nas opisanych, a Don Quichotte dostarcza nam tylko ogólnego typu komicznej niedorzeczności.

Jakiem imieniem możnaby nazwać takie odwrócenie zdrowego sensu? Spotykamy się z niem w formie gwałtownej lub chronicznej w pewnych rodzajach obłąkania. Z wielu stron przypomina ono też idée fixe. Ani obłęd, ani idée fixe nie pobudzą nas jednak do śmiechu, bo to są choroby, które wywołują naszą litość. Śmiech natomiast nie da się pogodzić ze wzruszeniem. Jeżeli istnieje jakieś śmieszne obłąkanie, to będzie to obłąkanie zgodne z ogólnem zdrowiem umysłu, obłąkanie normalne, jeśli tak się można wyrazić. Otóż istnieje normalny stan umysłu naśladujący z wielu względów obłąkanie, w którym odnajdujemy te same kojarzenia myślowe jak w obłędzie i logikę właściwą idée fixe. Jest to stan sennego marzenia. Albo nasza dotychczasowa analiza jest niesłuszna, albo też można ją będzie ująć w następującą teoryę: *Niedorzeczność komizmu jest tego samego rodzaju co niedorzeczność snów.*

Przedewszystkiem rozum we śnie kroczy tą samą drogą, którąśmy wyżej opisali. Umysł zatopiony w sobie szuka w świecie zewnętrznym jedynie, sposobności do urzeczywistnienia swoich urojeń: jakieś głosy dochodzą jeszcze bezładnie do

jego uszu, jakieś kolory krążą jeszcze po jego polu widzenia, słowem zmysły nie zawarły się jeszcze zupełnie. Śpiący jednak nie przywołuje na pomoc swoich wspomnień celem interpretowania tego, co zmysły ogarniają. Przeciwnie, posługuje się tem, co spostrzega, aby ucieleśnić swoje ulubione wspomnienia: Ten sam świst wiatru w kominie przemieni się stosownie do stanu duszy śpiącego w wycie dzikiego zwierzęcia albo w melodyjny śpiew. Takim jest zwykły mechanizm sennego marzenia.

Jeżeli złudzenie komiczne jest istotnie złudzeniem sennem, jeżeli logika komizmu jest logiką snów, możnaby odszukać w logice komizmu wszystkie właściwości logiki snu. I tu jeszcze raz sprawdza się dobrze znane nam prawo, że jeżeli pewną formę uznamy za śmieszną, to wtedy inne objawy, podobne tylko zewnętrznie do tamtej formy, staną się także śmiesznymi, jakkolwiek nie zawierają wcale tej samej treści komicznej. Z tego łatwy wniosek, że każda *gra pojęć* może nas zabawić, jeśli tylko mniej lub więcej przypomni nam grę sennego marzenia.

Przedewszystkiem muszę zaznaczyć pewne ogólne osłabienie funkcyj rozumowania. Zarówno we śnie jak i w komizmie, rozumowanie, z którego się śmiejemy, uważamy za fałszywe; gdy jednak dostaje się do nas we śnie, to wtedy możemy przyjąć je za słuszne. Podrabia ono zbyt trafnie rozumowanie prawdziwe, aby nie mogło wprowadzić w błąd umysłu zasypiającego. Jest to także swego rodzaju

logika, lecz wolna od natężenia pracy umysłowej. Wiele zwrotów dowcipnych polega właśnie na takiem rozumowaniu. Są one rozumowaniem skróconem, dającem nam tylko punkt wyjścia i konkluzyę. Ta gra myślowa zbliża się zresztą bardzo do gry słów. W miarę, gdy stosunki zachodzące między myślami stają się bardziej powierzchownymi, przestajemy zwracać uwagę na znaczenie słyszanych słów, idąc tylko za ich dźwiękiem. Zdaje mi się, że śmiało możnaby zestawić ze snem takie sceny komedyi, podczas których jakaś osoba systematycznie powtarza za drugą, podpowiadane jej zdania niedorzeczne i bez związku. Podobnie, jeżeli usypiamy w gronie osób rozmawiających, słowa rozmowy wyzuwają się powoli ze swego sensu, bezładne dźwięki natomiast zlewają się przypadkowo ze sobą i przyjmują w umyśle naszym najdziwaczniejsze znaczenia.

Istnieje też pewnego rodzaju *opętanie komiczne*, zbliżające się bardzo do opętania sennego. Bardzo często zdarza się, że jeden i ten sam obraz powtarza się zawsze w jakiemś zrozumiałem znaczeniu w ciągu kilku następujących po sobie snów, pomimo, że te sny po nadto nic nie mają ze sobą wspólnego. Takie powtarzające się efekty spotykamy często w powieściach lub na scenie, a wiele z nich jest oddźwiękiem snów. Może w ten sposób dałby się wytłómaczyć refren wielu piosenek, który wraca przy końcu każdej zwrotki, zawsze w odmiennem znaczeniu.

Często też można zauważyć we śnie osobliwego rodzaju *crescendo*, jakieś dziwactwo zaostrzające się w miarę, jak postępuje naprzód. Pierwsze ustępstwo wyrwane rozumowi pociąga za sobą inne, to znowu inne, już poważniejsze i tak aż do ostatecznej niedorzeczności. Ten pochód w kierunku absurdu sprawia na śpiącym dziwne wrażenie: jest mu tak błogo, jak pijakowi, który doszedł do tego przyjemnego stanu, gdy wszystko już dla niego istnieć przestaje, logika zarówno jak i konwenans. Przypatrzmy się teraz niektórym komedyom Moliera i przekonajmy się, czy one nie sprawiają tego samego wrażenia: n. p. *Pan de Pourcignac* zaczyna się zupełnie rozumnie, a kończy najróżnorodniejszemi ekstrawagancyami, albo n. p. *Bourgeois gentilhomme*, gdzie osoby w miarę postępu akcyi dają się coraz bardziej unosić jakiemuś szalonemu wirowi. „Jeżeli znajdzie się jakiś większy waryat, to obowiązuję się donieść o tem w Rzymie“ — to zdanie przy końcu sztuki budzi nas z coraz bardziej dziwacznego snu, w który zapadliśmy wraz z p. Jourdainem.

Pewien rodzaj obłąkania przedewszystkiem jednak właściwy jest snom. Istnieją sprzeczności tak naturalne dla wyobraźni sennej, a tak drażniące rozum człowieka na jawie, że nie możnaby dać o tem dokładnego i zupełnego pojęcia, gdybyśmy wszyscy nie znali tego z własnego doświadczenia. Mam tu na myśli dziwne zlanie się dwóch osób we śnie w ten sposób, że przemieniają się w jedną

tylko osobę, gdy równocześnie każda z nich pozostaje sobą. Zwykle jedną z osób jest śpiący sam. Czuje, że nie przestał być tym kim jest; niemniej jednak stał się innym. To on, a jednak nie on. Słyszy swój głos, widzi swoje ruchy, czuje jednak, że ktoś inny pożyczył sobie od niego jego ciało i odebrał mu głos. W innym wypadku zdaje się mówić lub działać jak zazwyczaj, tylko że mówić będzie o sobie jak o kimś obcym, z którym nic nie ma wspólnego; będzie jakby oderwanym od siebie samego. To dziwne zamieszanie również znachodzimy w wielu scenach komicznych. Nie mówię o *Amphitryonie*, gdzie wprawdzie zamieszanie to jest suggerowane umysłowi widza, lecz jego dość gruby efekt komiczny wynika z tego, cośmy przedtem nazwali „przecinaniem się szeregów“. Ale mam na myśli rozumowania ekscentryczne i komiczne, w których to zamieszanie spotykamy w stanie czystym, jakkolwiek wymaga ono pewnego usiłowania myśli, aby je można było uchwycić. Posłuchajmy n. p. odpowiedzi Marka Twaina interwiewującemu go reporterowi: „Czy pan masz brata?“ — „Tak, nazywał się Bill. Biedny Bill!“ — „Więc umarł?“ — „Tegośmy się właśnie nigdy nie mogli dowiedzieć. Cała sprawa otoczona jest wielką tajemnicą. Zmarły i ja byliśmy bliźniakami; w dwa tygodnie po narodzeniu kąpano nas razem i jeden z nas utonął, lecz nikt nie wie który. Jedni myślą, że to był Bill, inni, że to ja“. — „Dziwne. Lecz co pan myślisz o tem?“ „Słuchaj pan, powierzę panu tajemnicę, której do-

tychczas nie mówiłem żadnemu śmiertelnikowi. Jeden z nas miał dziwny znak na lewej dłoni i tym byłem ja. A więc to dziecko właśnie utonęło... i t. d. i t. d.“ Czytając uważnie ten dyalog, spostrzeżemy, że niedorzeczność jego nie jest poprostu jakąkolwiekbądź niedorzecznością. Absurd zniknąłby zupełnie, gdyby osoba mówiąca nie była właśnie jednem z bliźniąt, o których mówi. Niedorzeczność polega na tem, że Mark Twain oświadcza, że jest jednem z tych bliźniąt, a równocześnie wyraża się jak trzecia osoba, która opowiada ich historyę. Właśnie w ten sam sposób postępujemy w wielu naszych snach.

V.

Rozpatrując komizm z tego ostatniego punktu widzenia, nabraliśmy o jego formie nieco odmiennego pojęcia niż dotychczas. Aż dotąd widzieliśmy w śmiechu przedewszystkiem środek poprawy. Gdyśmy zestawili ciągłość efektów komicznych, odosabniając od czasu do czasu typy główne, dominujące, to wtedy przekonaliśmy się, że efekty pośrednie zawdzięczają swój komizm podobieństwu z tymi głównymi typami. Jeżeli popatrzymy na te same główne typy z innego punktu widzenia, to wtedy każdy z nich będzie modelem impertynencyi, rzuconej w twarz społeczeństwu. Społeczeństwo odpowiada na te impertynencye śmiechem, co jest

jeszcze większą niedelikatnością. Śmiech nie miałby więc w sobie nic życzliwego i odpłacałby raczej złem za złe.

A jednak nie to przedewszystkiem uderza w jakiemś wrażeniu śmiesznem. Osoba komiczna jest często tego rodzaju, że zaczynamy z nią sympatyzować, to znaczy, że przez bardzo krótką chwilę wstawiamy się w jej położenie, przyjmujemy jej gesty, mowę, czyny, a jeśli się bawimy kosztem jej śmieszności, dopuszczamy ją w wyobraźni do współudziału w tej zabawie: traktujemy ją z początku jak towarzysza. W usposobieniu śmiejącego znajdujemy więc przynajmniej zewnętrzny pozór dobroduszności i uprzejmej jowialności, na które trzeba zwrócić uwagę. W śmiechu należy podnieść pewien *moment wytchnienia*, nad którego przyczyną musimy się jeszcze bliżej zastanowić. Wrażenie to bardzo wyraźnie występuje w naszych ostatnich przykładach i w nich też odnajdziemy wytłómaczenie tego faktu.

Jeżeli osoba komiczna działa automatycznie, dochodzi wreszcie do takiego stanu, że zaczyna myśleć, mówić, ruszać się jakby we śnie. Sen jest właśnie dla umysłu wytchnieniem. Widzieć tylko to, co jest; myśleć tylko o tem, co się widzi; słowem zostawać w ciągłej styczności z osobami i przedmiotami świata zewnętrznego, to wszystko wymaga silnego i nieprzerwanego natężenia umysłu. Zdrowy rozsądek jest właśnie tego rodzaju natężeniem, wymaga pracy umysłowej. Natomiast oderwać się

od rzeczy, a pomimo to jeszcze widzieć ich obraz; zerwać z logiką, a pomimo to jeszcze skupiać myśli, to jest poprostu zabawą umysłu, a jeśli kto woli, lenistwem. Naszym pierwszym odruchem jest chęć wzięcia udziału w tej zabawie, która zachęca nas jako odpoczynek po trudach myślenia.

Możnaby to samo powiedzieć także o innych formach komizmu. Mówiliśmy, że w głębi komizmu leży zawsze skłonność do spuszczenia się po łatwych stokach. Takim stokiem jest najczęściej przyzwyczajenie. Uśpiony przyzwyczajeniem człowiek już nie stara się przystosowywać bezustannie do społeczeństwa, którego jest członkiem; zwalnia uwagę winną życiu i staje się mniej lub więcej podobnym do człowieka roztargnionego. Tylko, że roztargnienie woli jest u niego silniejszem, niż roztargnienie umysłowe, pomimo to jednak nie przestaje ono być roztargnieniem, a co za tem idzie, lenistwem. W tym wypadku człowiek zrywa z obowiązkami tak samo jak przed chwilą zrywał z logiką, słowem sprawia wrażenie człowieka zajętego swobodną zabawą. I tu pierwszym odruchem jest chęć przyjęcia udziału w tem próżnowaniu. Przez chwilę bierzemy udział w zabawie, która jest dla nas jakby odpoczynkiem po trudach życia. Odpoczywamy jednak tylko przez chwilę. Sympatya wchodząca w skład wrażenia komicznego, jest nadzwyczaj ulotną i również wynikającą tylko z roztargnienia. Tak poważny ojciec przez chwilę bierze

udział w złośliwych figlach syna, aby go potem surowo za to upomnieć.

Śmiech jest przedewszystkiem upomnieniem, mającem poniżyć i sprawić przykrość osobie, do której się odnosi. Społeczeństwo mści się za swobodę, na którą sobie wobec niego pozwalano. Śmiech nie osiągnąłby więc nigdy należytego skutku, gdyby nosił na sobie piętno sympatyi lub dobroci.

Tu możnaby powiedzieć, że intencya przynajmniej może być dobrą, że często się karci dlatego, że się kocha i że śmiech, karcąc zewnętrzne objawy niektórych wad, zachęca nas w imię naszego własnego dobra do uniknięcia tych wad i do wewnętrznej poprawy.

Dużo możnaby powiedzieć w tej kwestyi. Wogóle i w większości wypadków śmiech wykonuje bezwątpienia czynność użyteczną. Cała nasza praca zmierzała przecież do wykazania tego. Nie wynika jednak z tego, by śmiech mierzył zawsze dobrze lub by zawsze kierował się dobrocią lub sprawiedliwością.

Aby wymierzyć dobrze, trzeba się przedtem zastanowić. Otóż śmiech jest poprostu wynikiem mechanizmu, którym nas obdarzyła przyroda, albo co zresztą na to samo wychodzi, długotrwałem przyzwyczajeniem życia społecznego. Wybucha odruchowo i nie ma czasu rozglądać się zawsze kogo lub co dotyka. Śmiech karci pewne wady mniej więcej tak, jak czasem choroba karci niektóre wybryki: dotyka niewinnych, oszczędza winnych, działa

ogólnikowo i nie może czynić każdemu wypadkowi tego zaszczytu, aby go rozważać z osobna· To dzieje się wszędzie tam, gdzie działają siły naturalne i gdzie nie ma miejsca na świadome zastanowienie. Po zestawieniu ogólnych rezultatów okazałaby się z pewnością pewna wypadkowa sprawiedliwość. Trudno jednak wymagać tej sprawiedliwości w każdym poszczególnym wypadku.

Z tego powodu śmiech nie może być bezwzględnie sprawiedliwym. Powtarzam, że nie musi nawet wcale być dobrodusznym. Jego funkcyą jest upokarzanie i onieśmielanie. Nie zdołałby się utrzymać, gdyby przyroda nawet w najlepszych ludziach nie była zostawiła małego kącika złości lub choć-, by złośliwości. Może lepiej będzie, jeżeli nie wnikniemy głębiej w tę kwestyę. Nie znaleźlibyśmy w niej wiele pochlebnego dla nas. Zobaczylibyśmy, że moment ekspanzywności i wytchnienia jest tylko preludyum do śmiechu, że śmiejący natychmiast znowu cofa się dumnie do własnego wnętrza i najchętniej widziałby w drugiej osobie maryonetkę, której nici on mógłby złapać w swoje ręce. Poza tą zarozumiałością odkrylibyśmy także trochę egoizmu, a poza egoizmem coś mniej odruchowego a bardziej gorzkiego, jakby lekki pesymizm utrwalający się coraz bardziej w miarę, gdy osoba śmiejąca zastanawia się nad swoim śmiechem.

W tym wypadku, jak zresztą i w wielu innych przyroda zużytkowała złe w imię dobrych jego skutków. Owe dobre skutki przedewszystkiem zaj-

mowały nas w ciągu całego tego studyum. Okazało się, że w miarę jak się społeczeństwo udoskonala, wytwarza w swoich członkach coraz większą zdolność przystosowania się; że zmierza do coraz stalszej równowagi nawet w najtajniejszych swych głębiach; że wypiera coraz bardziej na powierzchnię wstrząśnienia nieodłączne od tak wielkiej masy; że śmiech wreszcie, podkreślając kształty niespokojnych falowań na powierzchni społeczeństwa, wypełnia czynność bardzo użyteczną.

W ten sposób fale kłębią się bezustannie na powierzchni morza, podczas gdy w głębiach jego panuje niczem nie zamącony spokój. Dążąc do równowagi, fale przewalają się na siebie i wchodzą sobie w drogę, a piana biała, wesoła i lekka znaczy ich zmienne kontury. Przypływ morza zostawia często taką pianę na piaskach wybrzeża. Dziecko bawiące się opodal, chce sobie złapać garść tej piany i dziwi się, że w chwilę potem ma w ręku tylko kilka kropel wody jeszcze bardziej słonej i gorzkiej niż woda fali, która tę pianę wyrzuciła. Śmiech rodzi się tak samo jak ta piana, znacząc na powierzchni życia społecznego jego ciągłe zewnętrzne zaburzenia i utrwalając natychmiast wiecznie płynne kształty tych wstrząśnień. Jest on również pianą o słonej zawartości i tak samo jak ona się iskrzy.

Taką jest psychologia wesołości ludzkiej. Filozof, który ją bada, znajdzie w niej nierzadko także małą miarkę goryczy.

SPIS ŹRÓDEŁ.

Hecker, *Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen*, 1873.
Dumont, *Théorie scientifique de la sensibilité*, 1875, str. 202 i następne.
Tenże, *Les causes du rire*, 1862.
Courdaveaux, *Etudes sur le comique*, 1875.
Darwin, *L'expression des émotions*, fr. tłóm. 1877, str. 214 i następne.
Philbert, *Le rire*, 1883.
Bain, *Les émotions de la votonté*, fr. tłóm., 1885, str. 249 i następne.
Kraepelin, *Zur Psychologie des Komischen (Philos. Studien*, tom II. 1885).
Piderit, *La mimique et la physiognomie*, tłóm. fr. 1888, str. 136 i nast.
Spencer, *Essais*, tłóm. fr. 1891, tom I. str. 293 i nast.: *Physiologie du rire.*
Penjon, *Le rire et la liberté (Revue philosophique*, 1893, t. II).
Mélinard, *Pourquoi rit- on? (Revue des Deux-Mondes*, luty 1895).
Ribot, *La psychologie des sentiments*, 1896, str. 342 i nast.
Lacombe, *Du comique et du spriritual (Revue de métaphysique et de morale*, 1897.

Stanley Hall and A. Allin, *The psychology of laughing, tickling and the comic. (American journal of Psychology*, t. IX, 1897).
Lipps, *Komik u. Humor* 1898.
Tenże, *Psychologie der Komik (Philosophische Monatshefte* tom XXIV, XXV).
Heymans, *Zur Psychologie der Komik (Zeitschrift f. Psych. u. Phys. der Sinnesorgane*, tom XX, 1899.
Ueberhorst, *Das Komische*, 1899.

SPIS RZECZY.